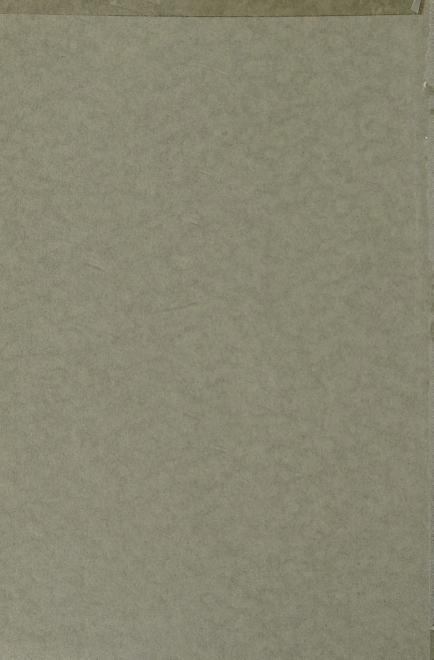


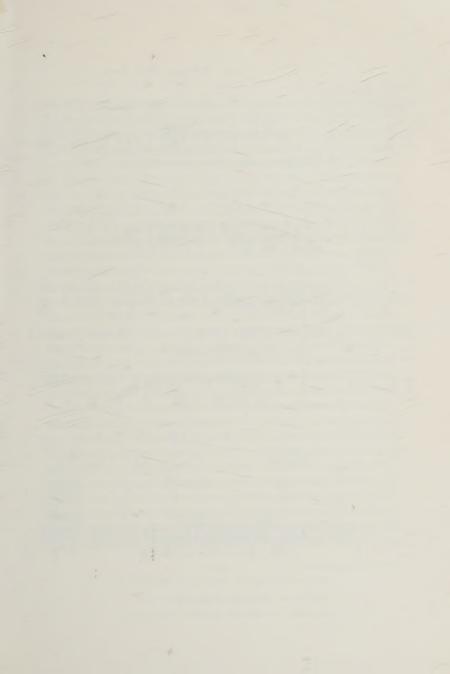
PARTITUREN · SCORES · PARTITIONS

# KURT WEILL

DIE DREIGROSCHENOPER

> PHILHARMONIA No. 400







Beginn der "Moritat" in Weills Handschrift Beginning of the"Moritat" in Weill's handwriting

Mini M 1500 .W444 D73 1928

## PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

## KURT WEILL

## DIE DREIGROSCHENOPER

Ein Stück mit Musik nach John Gay's 'The Beggar's Opera' von Elisabeth Hauptmann

Deutsche Bearbeitung von BERT BRECHT

Philharmonia No.400

PHILHARMONIA PARTITUREN
in der
UNIVERSAL EDITION, WIEN—LONDON

Printed in Austria

52777

Digitized by the Internet Archive in 2023 with funding from Kahle/Austin Foundation

Die Musikhistoriker beschränken sich auf Überlieferung dieser Tatsachen, obwohl die psychologische Begründung des Händel-Bankrotts ein Kinderspiel ist. Übersättigt von biblischen und historischen Sujets verlangte Londons Publikum nach derberer Kost. Es forderte, ganz wie die Gegenwart, vom Theater die Spiegelung aktueller Ereignisse, die Gestaltung von Vorgängen, in deren handelnden Figuren es sich selbst oder seine Nachbarn erkennen konnte. Was bei Händel vor sich ging, ließ im Grunde kalt, da niemand sich auf die Dauer mit stelzenden Gleichnissen begnügt.

Während der nächsten zweihundert Jahre geriet "The Beggar's Opera" in Vergessenheit. Die europäische Oper fand sich recht und schlecht mit mehr oder minder allgemeinen Fragen ab. Nach dem ersten Weltkrieg mit seinen politischen und sozialen Folgen machte sich eine stärkere Bevorzugung übermenschlicher Charaktere und Schicksale bemerkbar. In stolzer aristokratischer Erhabenheit wandte sich der Neue Klassizismus vom Alltag ab. Wagners Göttergestalten hatten den Blick für das heutige Leben, für moderne Mitmenschen getrübt. Je mehr die Gegenwart an großen menschlichen Problemen zunahm, desto weniger schien sich das Singtheater für sie zu interessieren. Während in Nordamerika Sacco und Vanzetti zum elektrischen Stuhl geführt wurden, schrieb der prominenteste Vertreter des musikalischen Klassizismus, Igor Strawinsky, seinen "Oedipus Rex" auf lateinische Texte. Und während die paar tatkräftigen, gegenwartsfrohen Schaffenden um Aufführungen ihrer Werke kämpfen mußten, stürzte sich das offizielle Opernleben in eine Händel-Renaissance.

Es war an der Zeit, sich der Bettleroper zu erinnern. Sie für die Gegenwart herzurichten, bedurfte es nur zweier Kleinigkeiten: dichterischer und musikalischer Potenz. Jene fand sich in Bertolt Brechts rüder Genialität; diese in Kurt Weills Klang-Dramaturgie.

Brecht unterzog John Gays Text einer Durchsicht, die Einzelheiten unterdrückte, andere hinzufügte, aber Grundgestalt und Atmosphäre wahrte. Das Bettler-, Huren- und Verbrechermilieu wurde beibehalten. Politische Tendenz, auf Gegenwärtiges zielend und ins Schwarze treffend, würzt die Dialoge, gibt ihnen Stoßkraft über die künstlerische Wirkung hinaus. Ein herbes, neuartiges, volkstümliches Deutsch kreist durch die Adern dieses Organismus; Gossenworte bekommen prophetische Wucht.

Der Tatbestand, dem sich Kurt Weill bei der Vertonung gegenübergestellt sah, hätte andere Komponisten von solchem Wagnis zurückgehalten. Er hatte bis dahin expressionistische Opern mit ernsten und heiteren Stoffen geschrieben, 1926 auf Georg Kaisers Text den "Protagonisten", auf Iwan Golls Libretto die Ballettoper "Royal Palace", dann Kaisers Komödie "Der Zar läßt sich photographieren". Von seinem Lehrer Ferrucio Busoni hatte er Distanz gegen Überschwang und Illusion gelernt. Aber er blieb dem nachromantischen Musiktheater zunächst verbunden. Was er nun suchte, war — in seiner eigenen späteren Formulierung — nicht ein neuer Stil, sondern ein neues Publikum. In diesem Zustand begegnete er Brecht, der ein hochmusikalischer Mann war. Seine "Hauspostille", 1927 erschienen, enthält Lieder im Volkston, Moritaten, Balladen, Chroniken und Lektionen. Brechts "Anleitung" schlägt vor: "Bei einem Vortrag der Chroniken empfiehlt sich das Rauchen; zur Unterstützung der Stimme kann er mit einem Saiteninstrument akkordiert werden". Brechts eigene Melodien im Anhang bilden den Dreigroschenton vor. Weill komponierte einige "Mahagonny"-Lieder aus dem Buch. Damit begann die Zusammenarbeit.

Als ich Weill 1927 in seiner Wohnung nahe dem Charlottenburger Schloß besuchte, lag frisch beschriebenes Notenpapier auf dem Flügel. "Ich mache da etwas, das Erfolg haben könnte", meint er lächelnd, mit traurigen Augen hinter den dicken Brillengläsern. Ein Jahr später, im August 1928, saßen wir alle, saß das intellektuelle Berlin, im Theater am Schiffbauerdamm und hörten die "Dreigroschenoper".

Ihr Inhalt ist Kritik an Mängeln der Gesellschaft. Nicht von der Spitze her, nicht direkt, nicht durch einfache Spiegelung der oberen Zustände. Sondern von unten, indirekt, durch den Trick, daß die unteren Schichten in ihren asozialen Teilen und deren Querverbindungen nach oben gezeigt werden.

Die Handlung ist nichts weniger als opernhaft. Lyrische Dialoge fehlen fast ganz. Nur die Schlüsse kommen musikdramatischen Verfahren bewußt und mit parodistischer Absicht entgegen. Steigerung und Arienseligkeit schieden aus. Doch Einzelheiten verlangten nach Gesang; sie mußten vermehrt werden. Das Stück war für Schauspieler geschrieben, die des Gesanges unkundig sind. Der Ton sollte populär sein, dem Milieu entsprechend, den Darstellern mühelos geläufig.

Weill löste die Aufgabe genial. Die Musik ist volkstümlich, neu und stilistisch geschlossen. Nie wird die Tradition der Oper belehnt. Auch wo Fugen klingen, denkt man noch an Jahrmarkt, Heilsarmee und Leierkasten. Stücke wie die Moritat vom Mackie Messer, die

Tangoballade, die Seeräuberjenny, der Kanonensong und das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens sind klassische Beispiele einer neuen sozialen Kunst.

Der Reiz dieser jazzgetränkten Musik besteht darin, daß sie zwischen zwei Stühlen sitzt. Für die Abonnenten der Philharmonischen Konzerte zu leicht, ist sie doch für Schnulzen-Fans zu schwer. Man kann zwar die Melodien nachsingen, aber es gibt Stellen, wo man sich irrt. Die Harmonien sind zwar von gewohnter Art, aber sie stehen gleichsam schief im Bild. Sie sind aus einer anderen musikalischen Situation herausgeschnitten und nach Collage-Art eingesetzt. Das Verfahren ist, in vereinfachter Art, der surrealistischen Malerei entliehen.

Oper und Operette sind in diesem Singspiel zu mystischer Hochzeit vereint. Beide haben Blutzufuhr erhalten, die neues Wachstum ermöglicht. Die Resultate sind an zahlreichen Opern der folgenden Jahrzehnte ebenso abzulesen wie an den New Yorker Musicals und ihrer Nachfolge.

Daß 1928 die Uraufführung in Berlin ebenso zum Ereignis wurde wie zweihundert Jahre vorher in London die des Modells, war allerdings auch das Verdienst einer glänzenden Inszenierung und Besetzung. Erich Engel als Regisseur, Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl und Roma Bahn, Harald Paulsen, Erich Ponto und Kurt Gerron als Hauptakteure gaben ihr den verruchten Glanz, der noch heute bis in die abgesunkenen Arrangements der Haifisch-Moritat nachleuchtet.

H. H. Stuckenschmidt

### PREFACE

250 years ago the Saxon composer George Frederick Handel founded an Italian Opera Academy in London. For eight years the English public — whose taste Handel wished to improve — flocked to his theatre. Success and pandemonium alternated, with and without primadonnas and castrati. In 1728 the Lincolns Inn Theatre presented "The Beggar's Opera", a work of rough hewn and proletarian character which John Gay had written at the instigation of Jonathan Swift and had conceived as a parody on the operas of the Maestro Handel. A year later the Italian theatre had to close down because of diminishing audiences. In contrast, "The Beggar's Opera" played for three years to packed houses.

In accounting for this fact, musical historians tend to confine themselves to reasons of tradition, although the psychological grounds for Handel's bankruptcy are childishly simple. The London public, saturated with biblical and historical subjects required more down-to-earth fare. Just as today, it demanded the portrayal of everyday events, the

creation of typical situations, in the behaviour of whose characters it could recognise itself or its neighbour. What had previously held good für Handel now lay frozen in the ground, since no one would put up for ever with fanciful parables.

During the next two centuries "The Beggar's Opera" passed into oblivion. European opera concerned itself for better or worse with more or less general problems. After the First World War with its political and social consequences, a stronger predilection for superhuman characters and their fortunes became noticeable. The "New Classicism" was a transformation from the commonplace into a haughty aristocratic superiority. Wagner's divine figures had clouded the view for today's world, for the modern, ordinary man. The more concerned with the great problems of mankind that present-day society became, the less interested the operatic theatre seemed to be in them. While in North America Sacco and Vanzetti were being led to the electric chair, the most prominent representative of musical Neo-Classicism, Igor Stravinsky, was writing his "Oedipus Rex" to a Latin text. And while the few energetic, contemporary-minded creative artists had to struggle to obtain performances of their works, the official operatic life lapsed into a Handel renaissance.

It was just the time to recall ,,The Beggar's Opera" to mind. To adapt it to suit present-day requirements only two small matters were needed; poetic and musical potency. The former was to be found in Bertoit Brecht's rough geniality, the latter in Kurt Weill's tone-dramaturgy.

Brecht thoroughly examined John Gay's text, suppressing some details, adding others, but preserving the basic situation and atmosphere. The milieu of beggars, whores and criminals was retained. The dialogue became spiced with political inuendo, aimed at contemporary society and hitting the centre of the target, thus obtaining an impetus beyond the artistic effect. A novel, acrid and popular style of German courses through the arteries of this organism; the language of the streets acquires a prophetic force. The state of affairs which Weill saw facing him as he began its composition would have held other composers back from such an endeavour. He had, up till then, been writing expressionist operas with serious or comic libretti: in 1926 "Die Protagonisten" ("The Protagonists") from a text by Georg Kaiser, the ballet-opera "Royal Palace" to Ivan Goll's libretto, and then Kaiser's comedy "Der Zar läßt sich photographieren" ("The Tsar has his photograph taken"). From his teacher Ferrucio Busoni he had learned the art of detachment, as opposed to emotional excess and illusion. But at first he remained attached to the post-romantic music-theatre. What he now sought - as stated later in his own formulisation - was not a new style but rather a new public. It was under these circumstances that he met Brecht, who was himself a highly musical man. His "Hauspostille" (Book of Homilies) which appeared in 1927 contains songs to popular melodies, moritaten, ballades, chronicles and lessons. Brecht's instructions make the following suggestions: ,,During a reading of the Chronicles the speaker is recommended to smoke; as a support to the voice he may be accompanied by a stringed instrument". Brecht's own melodies in a supplement provide the model for the "Dreigroschen-sound". Weill composed some of the songs for "Mahagonny" from this book. Thus began the partner-ship.

While I was visiting WeilI in 1927 at his home near Schloss Charlottenburg, I noticed some recently written manuscript paper lying on top of his piano. "I'm working on something there that could be successful", he said smiling, with melancholy eyes behind his thick glasses. A year later, in August 1928, we all sat, the intellectual life of Berlin, in the Theater am Schiffbauerdamm and heard the "Threepenny Opera".

Its content is a criticism of the shortcomings of society. Not point-blank, not direct, not simply through a reflection of the surface view. Rather from beneath, indirectly, by means of a sleight-of-hand through which the lower strata are shown in their anti-social roles, and their cross-connection with the upper levels may be revealed.

The plot is nothing less than operatic. Lyrical dialogue is completely absent. Only in the final scenes does one become aware, to some extent, of musico-dramatic devices, albeit used with parodistic intent. Climaxes and blissful arias did not enter at all. However at certain times song was called for; these were to be increased. The piece was written for actors with no vocal training. The tone had to be popular, appropriate to the setting, and for the actors natural, without requiring any effort.

Weill worked out the exercise ingeniously. The music is popular, and at the same time stylistically complete. At no time is operatic tradition drawn upon. Even when one hears fugues one still thinks of the fairground, Salvation Army and hurdy-gurdy. Numbers such as Mack-the-Knife, the Tango-Ballad, Pirate Jenny, the Cannon-Song and the Song of the Inadequacy of Human Endeavour are classic examples of a new social art. The attraction of this Jazz-saturated music is a result of its lying between two stools. While on the one hand it is too light for subscribers to the Philharmonic Concerts, it is on the other hand too weighty for beat fans. One can indeed hum the tunes over, but there are passages in which one goes astray. The harmonies are in fact conventional, but at the same time appear as a distorted picture. They are taken out of another musical context and set down in the manner of a collage. The process is borrowed, in a simplified form, from surrealistic painting.

In this musical comedy, opera and operetta are united in a mystical wedding. Both have received a new supply of blood, making this new growth possible. The results are to be seen in the numerous operas of the next decade, just as with the New York musicals and their successors.

That the first performance in Berlin in 1928 was as great an event as that of its model two hundred years earlier, may also be attributed to the brilliant production and cast. The producer was Erich Engel, while Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl, and Roma Bähn, Harald Paulsen, Erich Ponto and Kurt Gerron in the main roles gave it its wicked sparkle which, right down to the debased arrangements of the Shark-Moritat, still shines on today.

H. H. Stuckenschmidt

#### AVANT-PROPOS

Il y a 250 ans à Londres, le compositeur allemand Georg Friedrich Händel fondait une académie d'opéra italien où le public anglais, dont il désirait améliorer le goût, afflua pendant huit ans. Avec ou sans la participation de prime donne et de castrats, les représentations connurent des succès et des déboires. En 1728, le "Lincolns Inn Theatre" monta "L'opéra du gueux", une pièce au caractère âpre et prolétaire, que John Gay écrivit, poussé par Jonathan Swift, dans le but de parodier les opéras de Händel. Une année plus tard, l'opéra italien devait fermer ses portes, n'ayant plus assez de spectateurs, tandis que l'on joua "L'opéra du gueux" pendant trois ans à guichet fermé.

Les musicologues se contentent de rapporter ces faits, bien que ce soit un jeu d'enfant de comprendre quelles sont les raisons psychologiques qui sont à la base de l'échec de Händel. Rassasié de sujets bibliques et historiques, le public londonien réclamait une nourriture plus épicée. Tout comme à notre époque, le spectateur exigeait de voir représenter au théâtre des situations de la vie de tous les jours, des événements vécus par des personnages dans lesquels il pouvait se reconnaître, lui ou son voisin. Ce qui se passait chez Händel ne touchait pas vraiment profondément, car nul ne se contente indéfiniment d'allégories un peu pédantes.

Au-cours des deux siècles suivants, "L'opéra du gueux" tomba dans l'oubli. L'opéra européen s'accomoda tant bien que mal de sujets plus ou moins généraux. Après la première guerre mondiale et en raison de ses conséquences politiques et sociales, une préférence manifeste alla aux destinées et aux personnages surhumains. Le nouveau classicisme se détourna avec un souverain mépris de la vie de tous les jours. Les personnages divins de Wagner empêchaient de voir la vie comme elle est, ainsi que l'homme placé devant les problèmes de notre époque. D'ailleurs, plus ceux-ci prenaient de l'importance et moins l'opéra s'intéressait à eux. Tandis qu'en Amérique on menait Sacco et Vanzetti à la chaise électrique, Igor Strawinsky, le plus grand représentant du classicisme musical, composait son "Oedipus Rex", dont le texte était écrit en latin. Et, alors que quelques compositeurs actifs et résolument modernes devaient lutter pour qu'on monte leurs oeuvres, la vie officielle de l'opéra célébrait la renaissance de Händel.

Le temps était venu de se souvenir de "L'opéra du gueux". Toutefois, deux choses étaient nécessaires pour en faire un opéra moderne: un talent poétique et un talent musical. Le rude génie de Bertolt Brecht et le sens dramatique de Kurt Weill remplirent ces deux conditions.

Brecht apporta certaines corrections au texte de John Gay, supprima quelques détails, en ajouta d'autres, mais respecta la forme et l'atmosphère. Il garda le milieu de mendiants, de prostituées et de criminels. Des pamphlets politiques visant la société et faisant mouche à chaque coup, épicent les dialogues et leur donnent une force qui dépasse l'effet artistique. Dans ce milieu, on parle un allemand d'un tout nouveau genre, dur, populaire; des mots d'argot acquièrent un sens prophétique.

Le risque devant lequel se trouva Kurt Weill lorsqu'il dut en composer la musique aurait fait reculer bien d'autres compositeurs. Il avait jusqu'alors écrit des opéras expressionnistes aux sujets parfois sérieux, parfois légers: en 1926 "Les protagonistes" d'après le livret de Georg Kaiser, "Royal palace", un ballet d'Iwan Goll, puis "Le tsar se laisse photographier", une comédie de Georg Kaiser. Il avait appris de son professeur Ferrucio Busoni à garder une certaine distance envers l'enthousiasme et les illusions. Pourtant il conserva tout d'abord quelques attaches avec l'opéra post-romantique. Ce qu'il cherchait alors - comme il le dira lui même plus tard - n'était pas un nouveau style mais un nouveau public. C'est dans ces dispositions qu'il fit la connaissance de Brecht, qui était lui-même très musicien. Son "Recueil de sermons" paru en 1927, comprend des chants d'un genre populaire, des fables chantées, des ballades, des chroniques et des leçons. Brecht écrit dans son introduction: "Je recommande vivement de fumer lors d'une représentation des chroniques. Pour soutenir sa voix, l'acteur peut s'accompagner d'un instrument à cordes". Ces mélodies de Brecht donneront le ton à "L'opéra de quat'sous". Weill composa quelques chants de "Mahagonny" sur le texte de Brecht. C'est ainsi que commenca leur travail en commun

Lorsque je rendis visite à Kurt Weill dans son appartement près du Charlottenburger Schloss, des feuilles de papier à musique fraîchement écrites reposaient sur le piano à queue. "Je fais quelque chose qui pourrait bien avoir du succès", dit-il en souriant, avec ses yeux tristes derrière les verres épais de ses lunettes. Une année plus tard, en août 1928, nous nous trouvions tous, c'est-à-dire toute l'élite intellectuelle de Berlin, au Schiffbauerdamm et écoutions "L'opéra de quat'sous".

Cette pièce est une critique indirecte de la société, indirecte car Brecht ne l'attaque pas dans son ensemble, mais restreint l'action aux couches les plus basses de la population. Il nous montre quelles sont les différences sociales qui continuent à les diviser et par cet artifice nous oblige à prendre conscience des rapports existants entre ce milieu et notre société. La trame est parfaitement adaptée à l'opéra. Les dialogues lyriques font presque totalement défaut. Seules les fins de scène font appel aux procédés musicaux, consciemment et avec une nette intention de parodie. Pourtant certains détails devaient être chantés; leur nombre s'accrut bientôt. La pièce était écrite pour des comédiens qui ignoraient tout du chant. Le ton devait être populaire, adapté au milieu, il devait devenir familier aux acteurs, sans difficulté.

Weill résolut tout ceci génialement. La musique est nouvelle, populaire et d'un style accompli. Il n'a jemais recours à la tradition de l'opéra. Même les fugues évoquent encore l'atmosphère des kermesses, de l'armée du salut, ou rappelle les orgues de barbaries. Des morceaux comme la "Chanson de Mackie Messer", la "Ballade du tango", "Jenny et les pirates", le "Song du canon" et delui de "L'insuffisance des aspirations humaines" sont les exemples classiques d'un nouvel art social.

L'attrait de cette musique est qu'on ne sait pas bien où la situer. Elle est trop facile pour les abonnés de la Philarmonique et trop difficile pour les fans de musique légère. On peut

bien en chanter la mélodie, mais il y a certains endroits où l'on se trompe. Les harmonies sont classiques mais se succèdent de façon inattendue. Elles ont été découpées dans un certain contexte musical puis replacées comme dans l'art du collage. Ce procédé, dans une forme simplifiée, est emprunté à la peinture surréaliste.

Dans cette comédie musicale, l'opéra et l'opérate se marient mystiquement. Tous les deux ont reçu un nouvel élan qui leur a permis de continuer à se développer. On peut en voir le résultat aussi bien dans de nombreux opéras des années qui suivirent que dans les "musicals" new-yorkais et leur suite.

Si la première en 1928 à Berlin fut un aussi grand événement que celle de "L'opéra du gueux" deux-cent ans plus tôt à Londres, c'était à vrai dire aussi grâce à son éclatante mise en scène et à son excellente distribution. Erich Engel en tant que régisseur et Lotte Lenya, Rosa Valetti, Kate Kühl et Roma Bahn, Harald Paulsen, Erich Ponto et Kurt Gerron en tant qu'acteurs principaux lui donnèrent cet éclat paillard qui se reflète encore aujourd'hui même dans les arrangements les moins réussis de "la chanson du requin".

H. H. Stuckenschmidt

### **PERSONEN**

Macheath, genannt Mackie Messer
Jonathan Jeremiah Peachum, Besitzer der Firma "Bettlers Freund"
Celia Peachum, seine Frau
Polly Peachum, seine Tochter
Brown, oberster Polizeichef von London
Lucy, seine Tochter
Die Spelunken-Jenny
Smith
Pastor Kimball
Filch
Ein Ausrufer
Die Platte
Bettler
Huren

### **ORCHESTER**

Konstabler

Altsaxophon in Es (auch Flöte, Klarinette in B und Baritonsaxophon in Es), Tenorsaxophon in B (auch Sopransaxophon in B, Fagott, eventuell Baßklarinette), 2 Trompeten, Posaune (auch Kontrabaß), Banjo (auch Violoncello, Gitarre, Hawai-Gitarre und Bandoneon, eventuell Mandoline), Pauke, Schlagwerk, Harmonium (auch Celeste), Klavier (Direktion).

## Vorspiel und Erster Akt

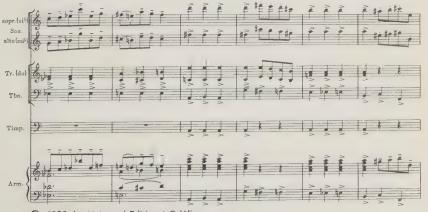
Nr.	1	Ouverture	1
	2	Moritat vom Mackie Messer	5
	3		2
	4		3
	5	Hochzeitslied	9
	6		1
	7	Kanonensong	26
	8	Liebeslied	37
	9	Barbarasong	1
	10	I. Dreigroschenfinale	17
Zw	eite	r Akt	
Nr.	11	Melodram	59
	11a		60
	12		32
	13		37
	14	Ballade vom angenehmen Leben	78
	15		39
	16		95
Dr	itter	Akt	
Nr.	17	Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens 10	01
	18	Salomonsong	04
	19	Ruf aus der Gruft	07
	20		10
	20a		15
	21		16
An	hang		
		Arie der Lucy	33

## DIE DREIGROSCHENOPER (THE BEGGAR'S OPERA)

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern
nach dem Englischen des John Gay bearbeitet von
Bert Brecht

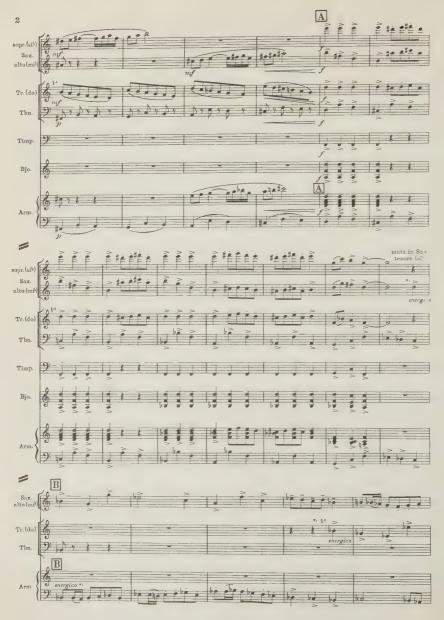
### Nr. 1. OUVERTURE



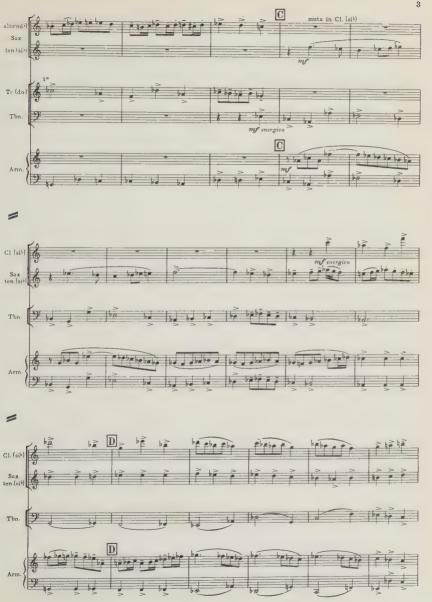


© 1928 by Universal Edition A.G. Wien Renewed© 1956 by Universal Edition A.G Wien

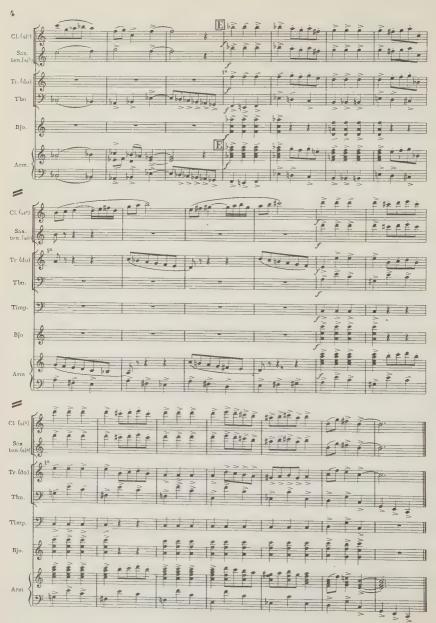
In die "Philharmonia" Partiturensammlung aufgenommen U.E.14901 W.Ph.V. 400







IJE 14901



## Vorspiel Nr. 2. MORITAT VOM MACKIE MESSER



UE 14901

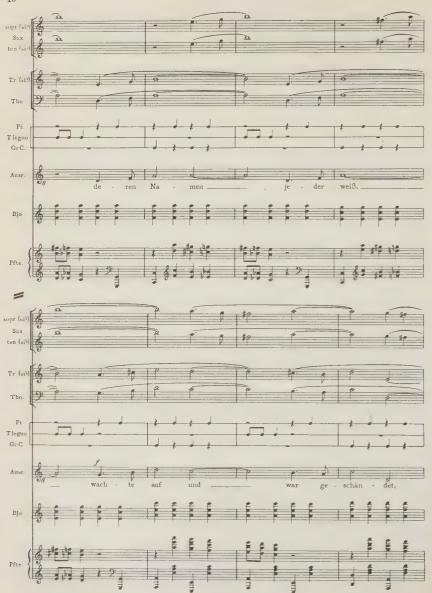


UE 14901









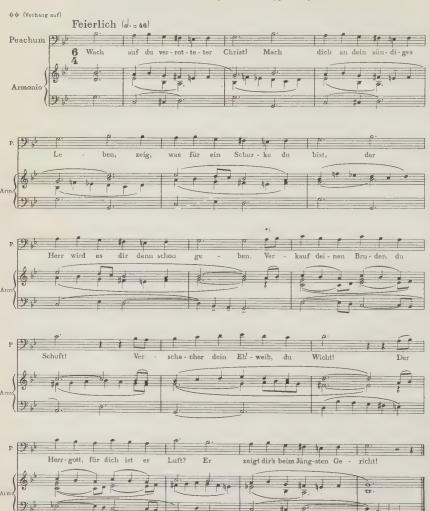
UE 14901



## Erster Akt

## Nr. 3. MORGENCHORAL DES PEACHUM

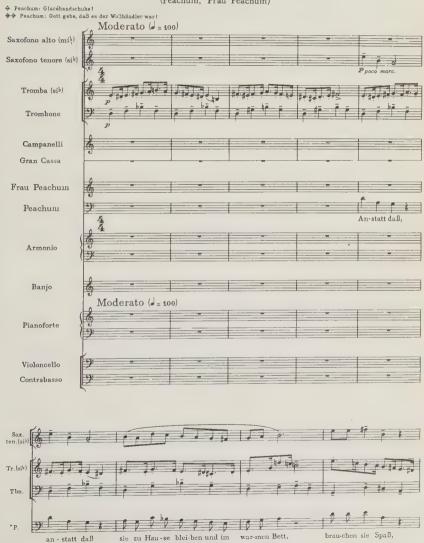
(Die Melodie dieser Nummer wurde als einzige der alten "Beggar's Opera" entnommen)

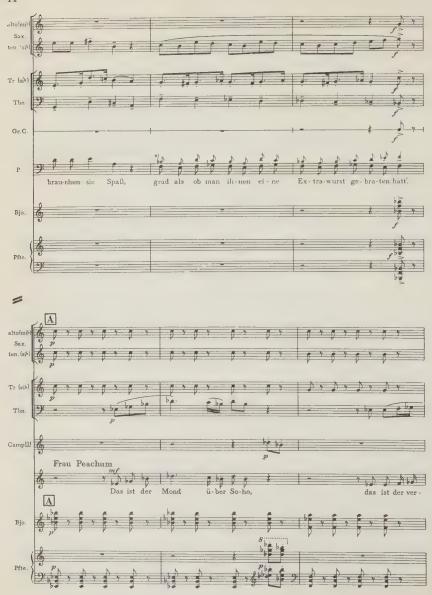


<sup>\*)</sup> von hier ab singt Frau Peachum aus dem Nebenzimmer heraus mit

## Nr. 4. ANSTATT - DASS - SONG

(Peachum, Frau Peachum)





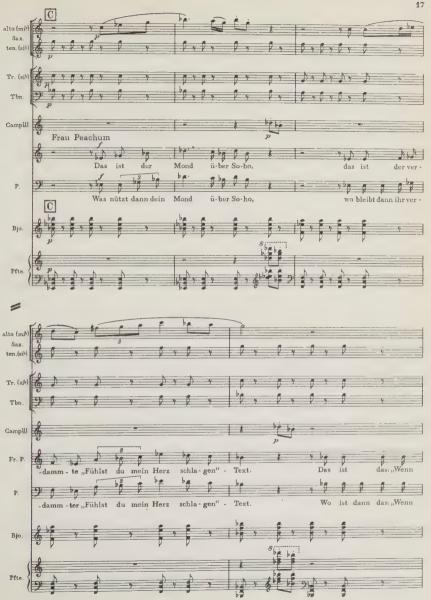
<sup>\*)</sup> so in Weill's Autograph der Partitur





<sup>\*\*)</sup> so in Weill's Autograph der Partitur







#### Nr. 5. HOCHZEITS - LIED

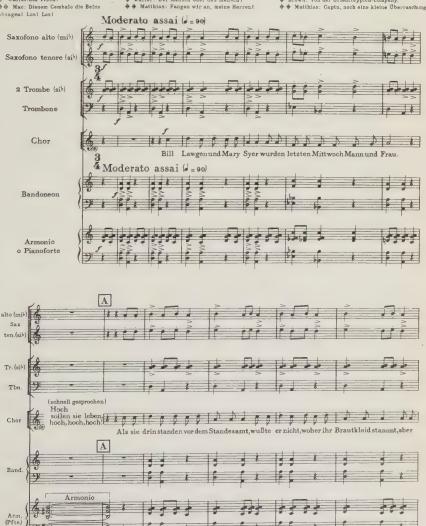
(zuerst a cappella gesungen, verlegen und langweilig) (Später eventuell in dieser Fassung)

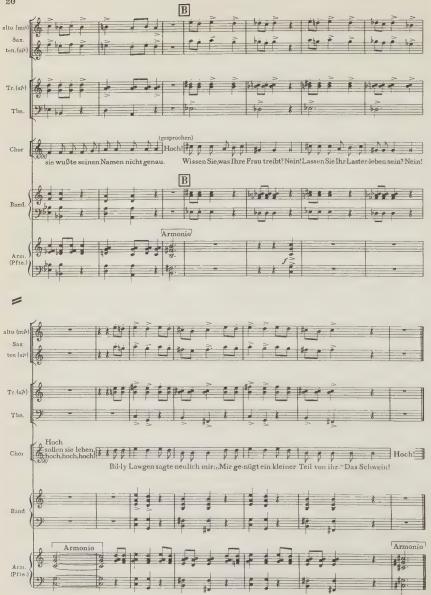
(zum ersteumal) ♦ Walter:Ein Tisch! ♦ ♦ Mac: Diesem Cembalo die Beine absagent Lost Lost

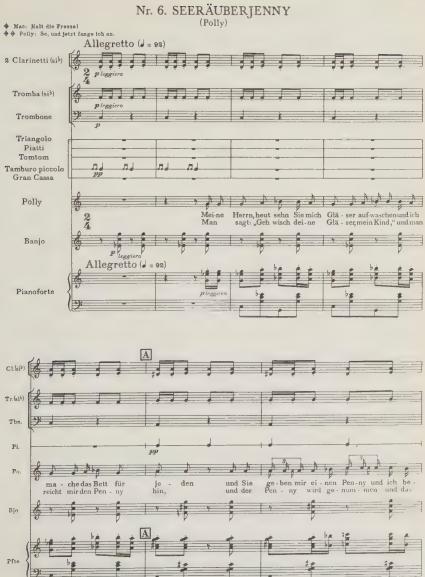
Walter: Der Mensch oder das Mensch?

(nach Nr. 7 zum drittenmal) Brown: Von der Orientteppich-Company,

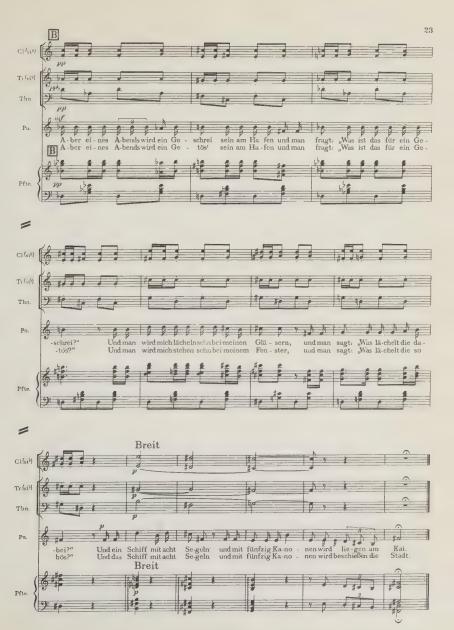
💠 🍁 Matthias: Captn, noch eine kleine Überraschung









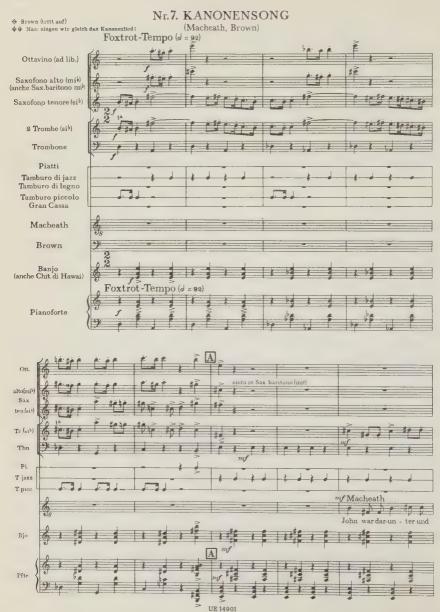


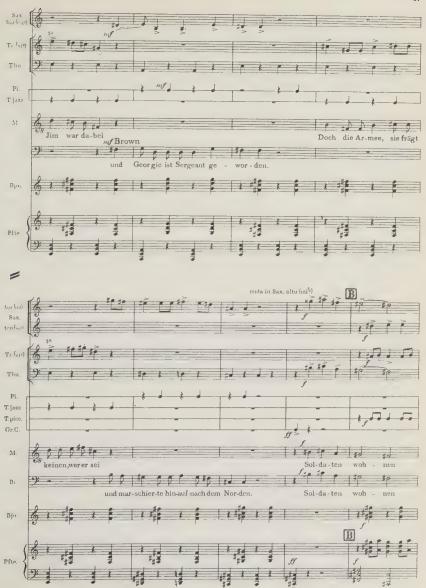


UE 14901



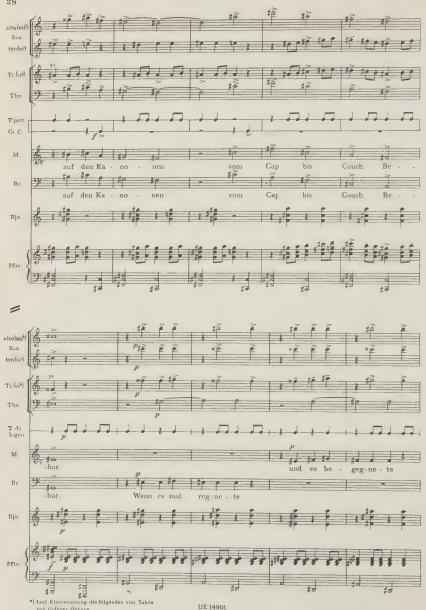
UE 14901

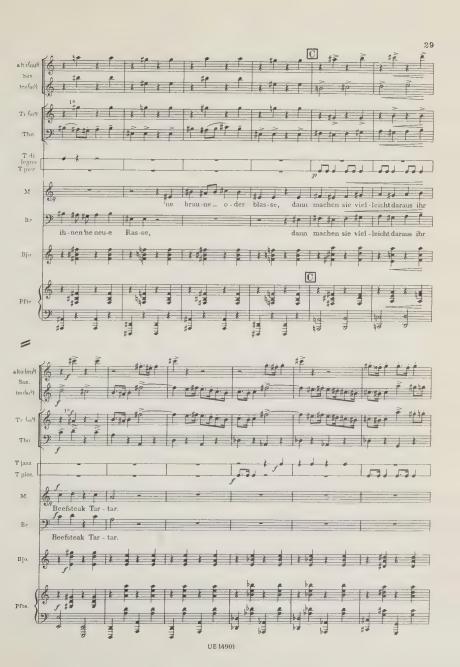




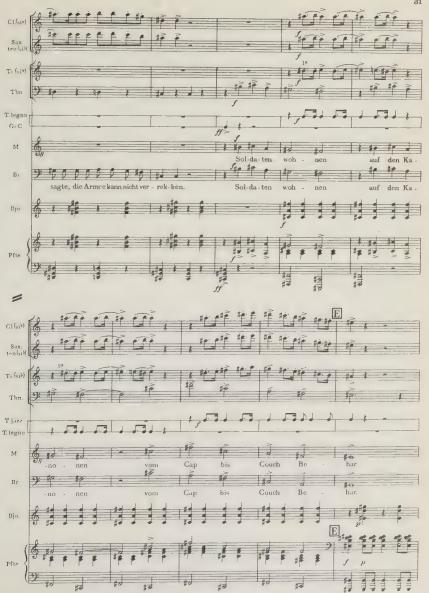
UE 14901

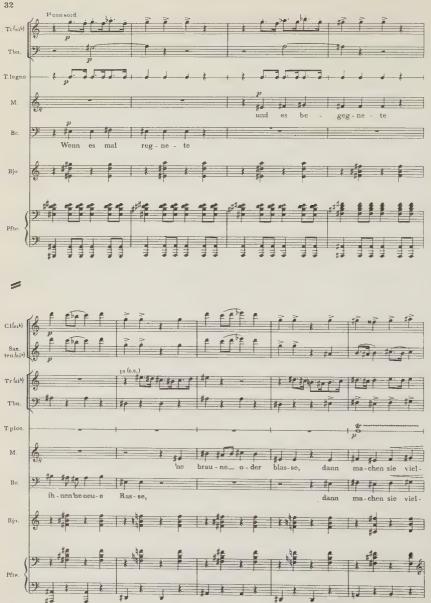
mit tieferer Oktave

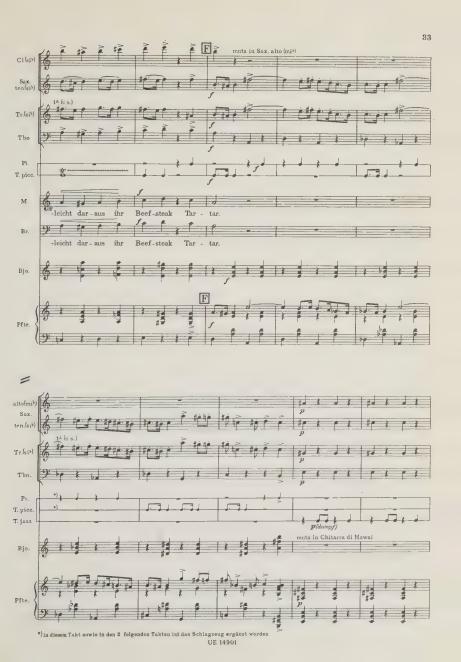




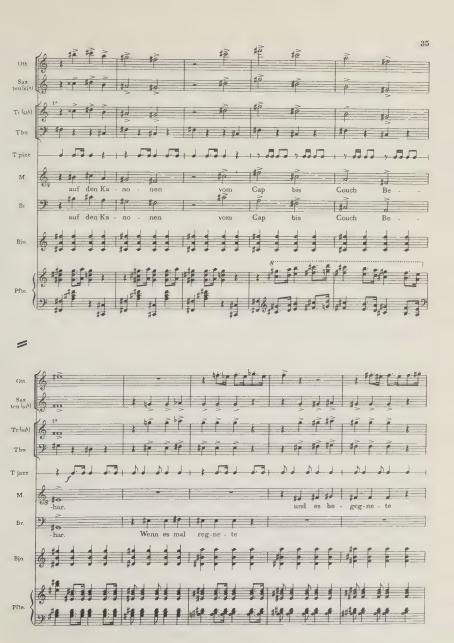


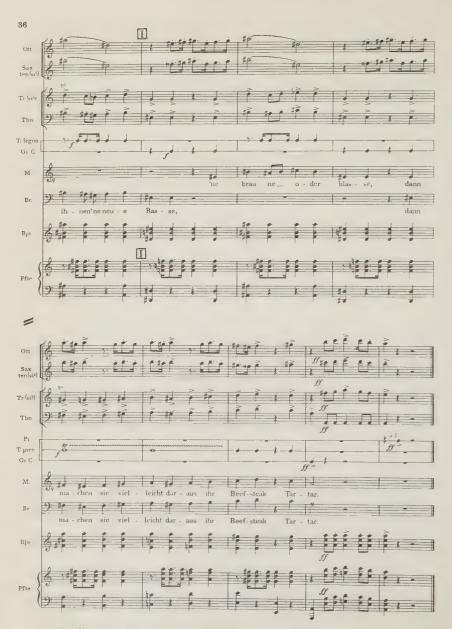












## Nr. 8. LIEBESLIED

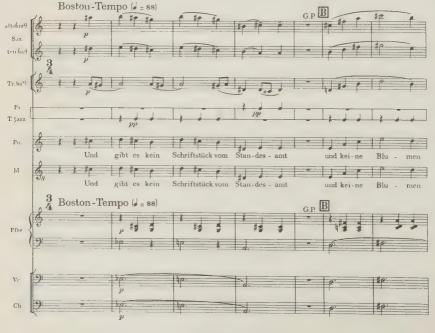
(Polly, Macheath)



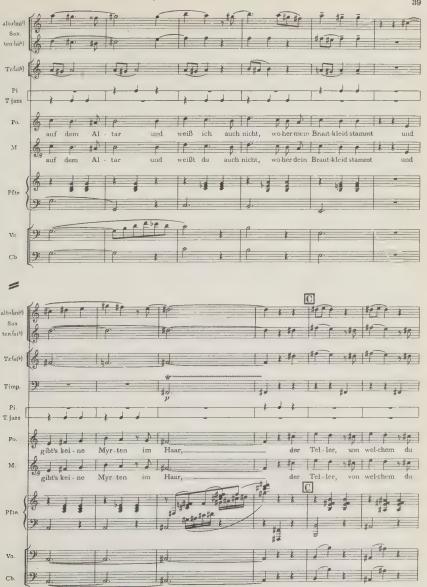


=











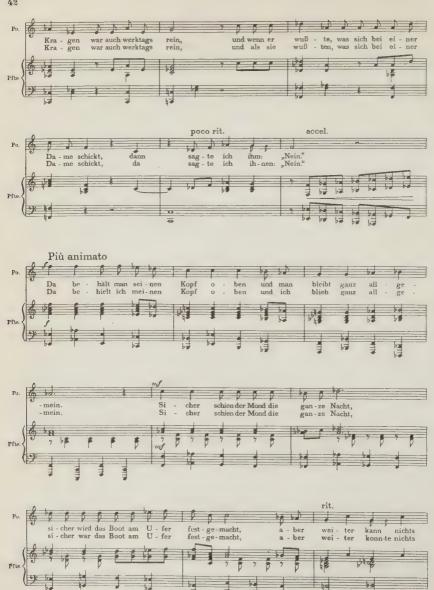
## Nr. 9. BARBARASONG

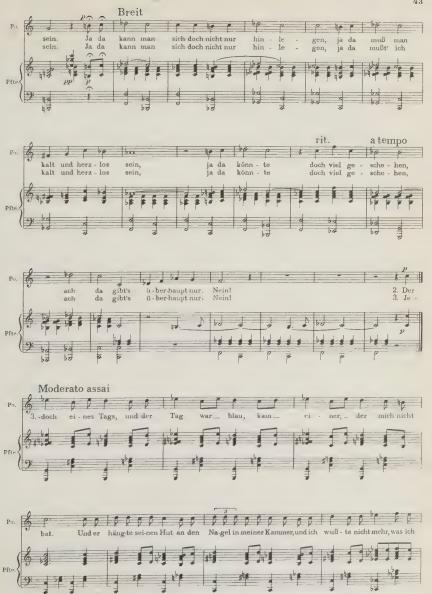
♦♦ Frau Peachum: Hast du wirklich geheiratet?

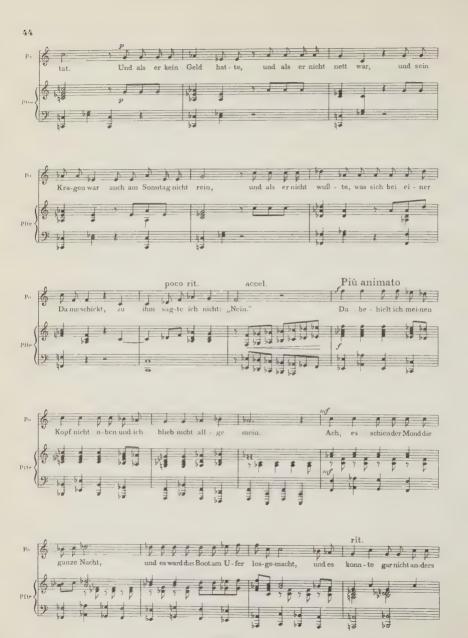






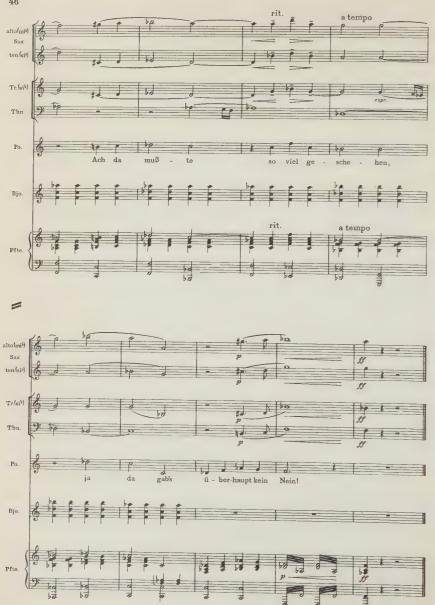






UE 14901

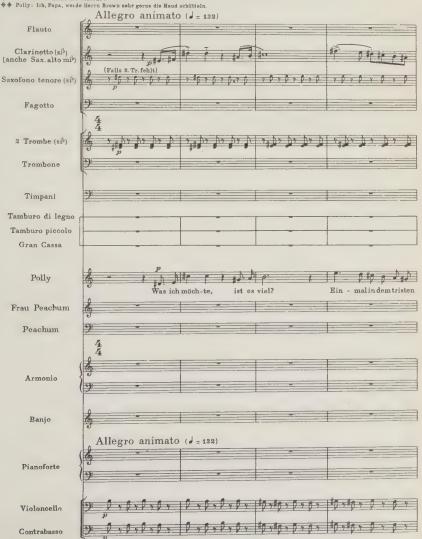


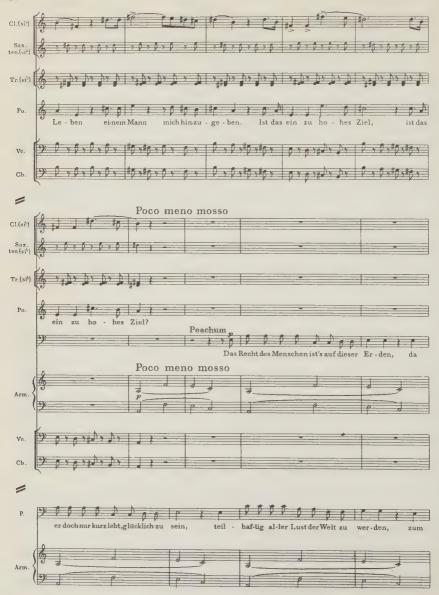


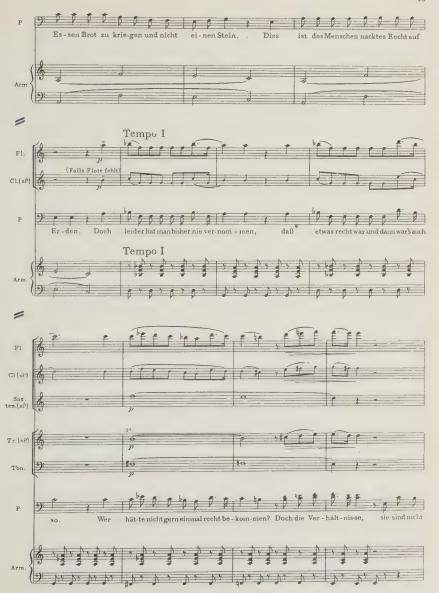
## Nr. 10. I. DREIGROSCHENFINALE

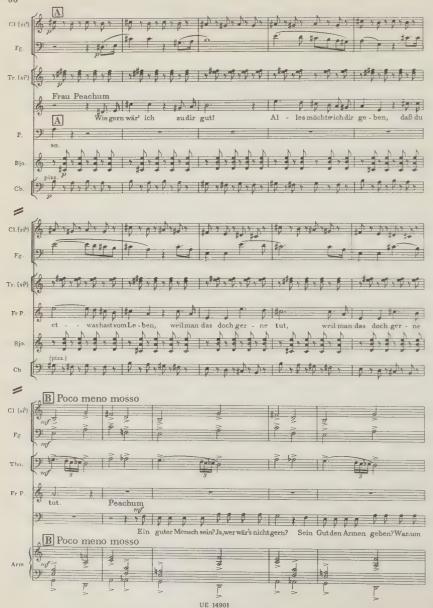
(Polly, Peachum, Frau Peachum)

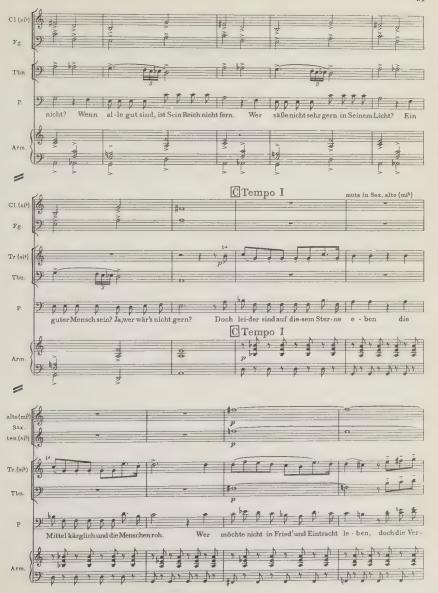
+ Peachum: Wie heißt der Scheriff?

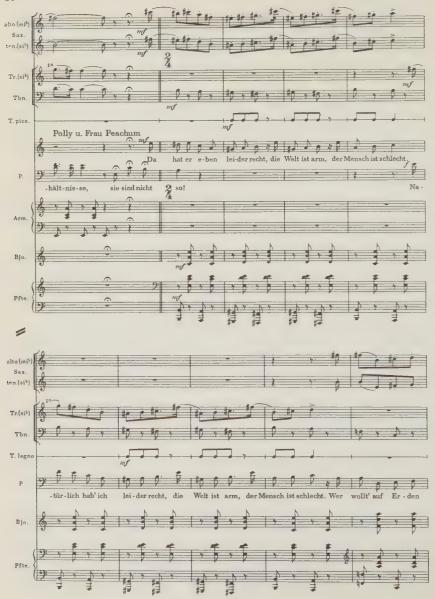


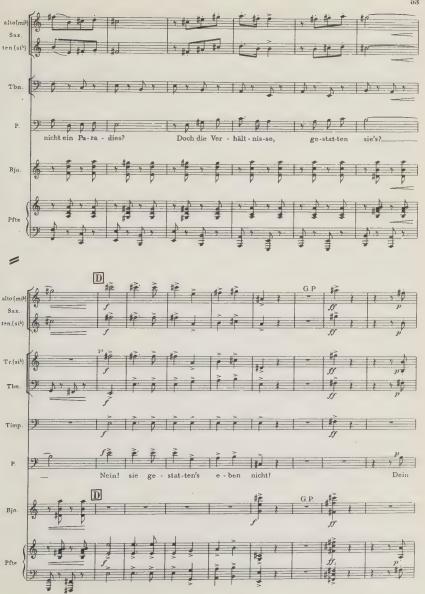




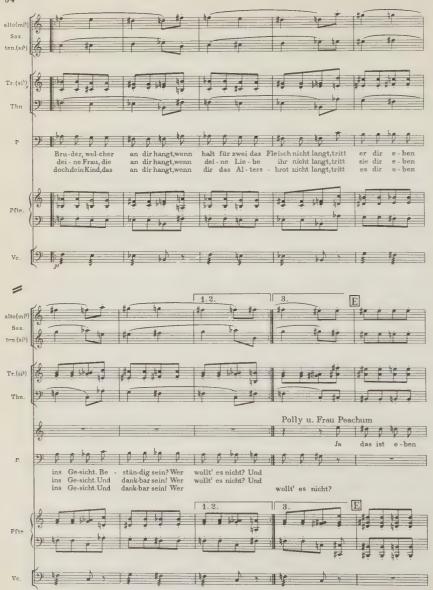


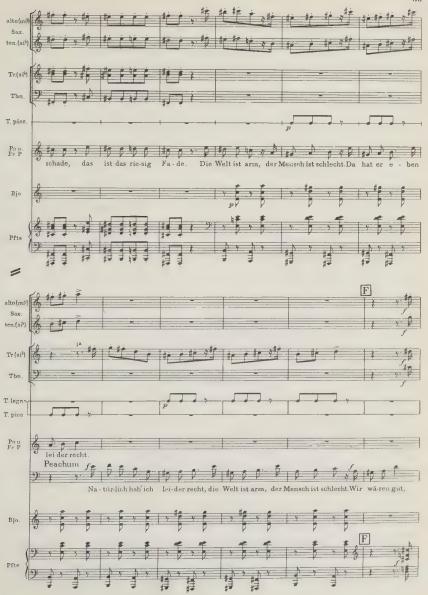


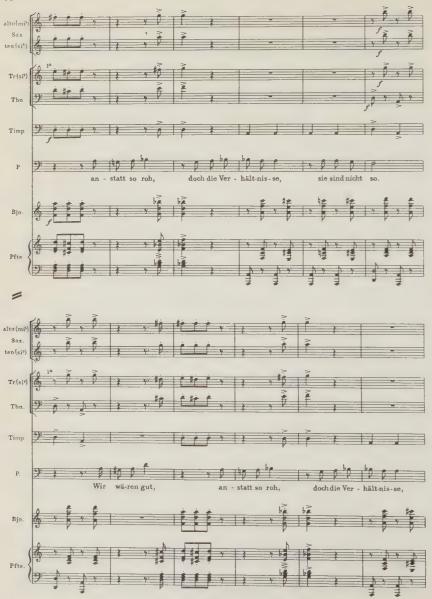




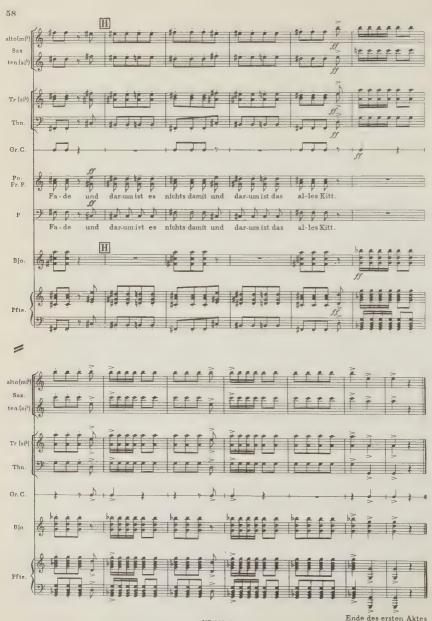
UE 14901



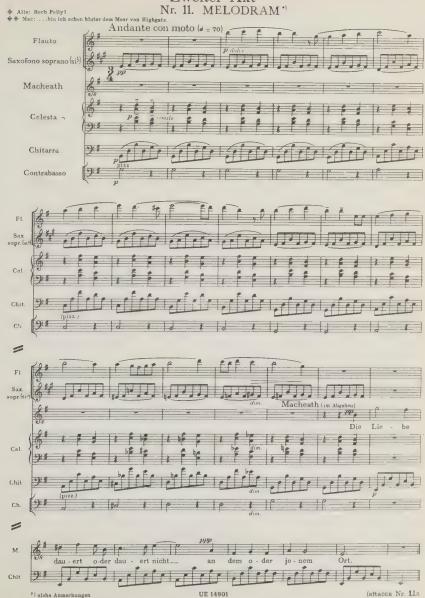








# Zweiter Akt



#### Nr.11a. POLLY'S LIED\*)





UE 14901

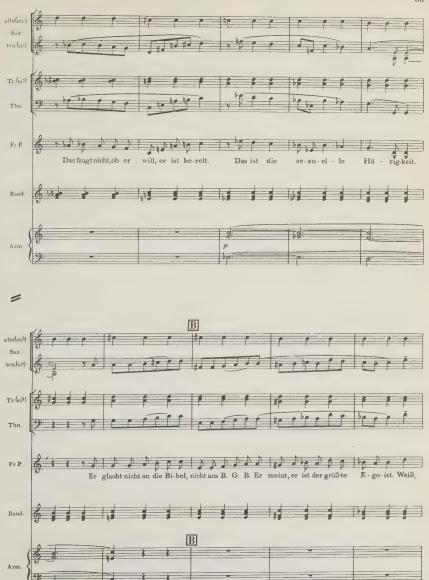
## Nr. 12. BALLADE VON DER SEXUELLEN HÖRIGKEIT

(Frau Peachum)

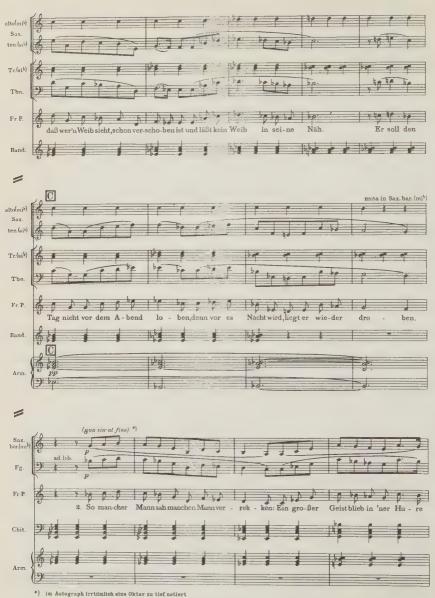
- Frau Peachum: dafür bekommt ihr zehn Schillinge.
- \* Frau Peachum: Macheath ist nicht der Mann, der seine Gewohnheiten deswegen aufgibt.



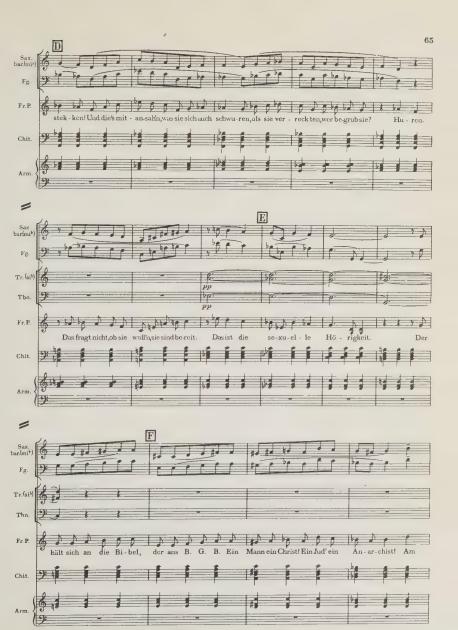




UE 14901



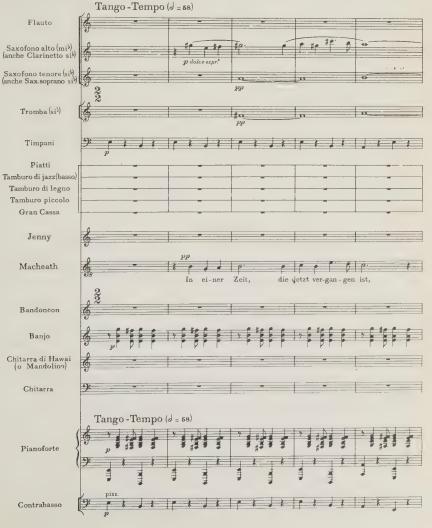
UE 14901

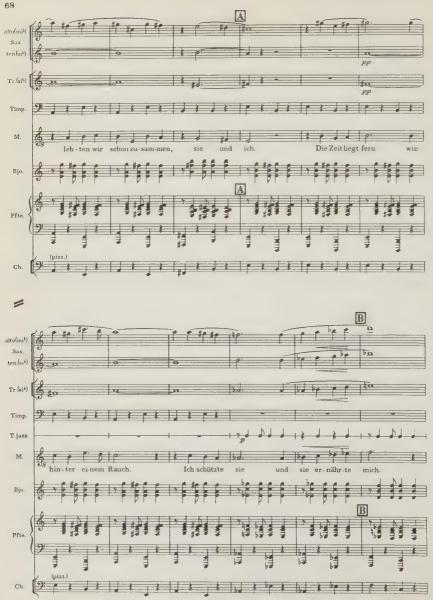




## Nr. 13. ZUHÄLTERBALLADE (Jenny Macheath)

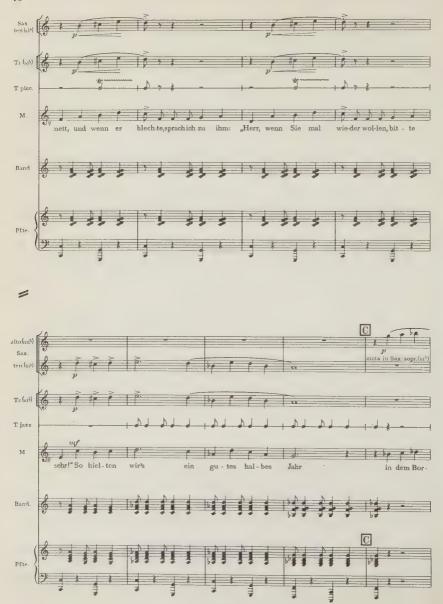
♦ 2. Hure: Wo gehst du hln, Jenny?
♦ Mac: Paßt mal auf!

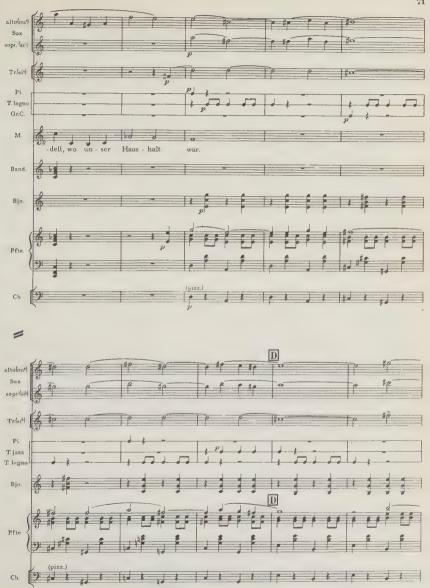


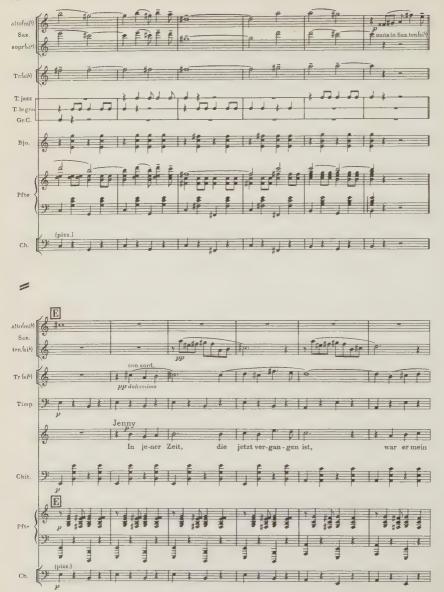


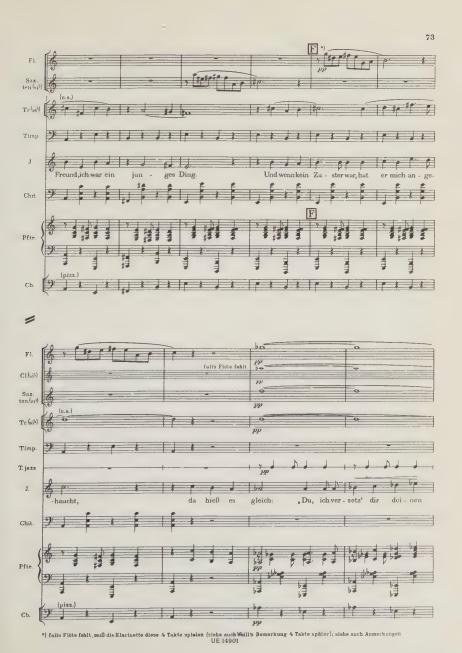


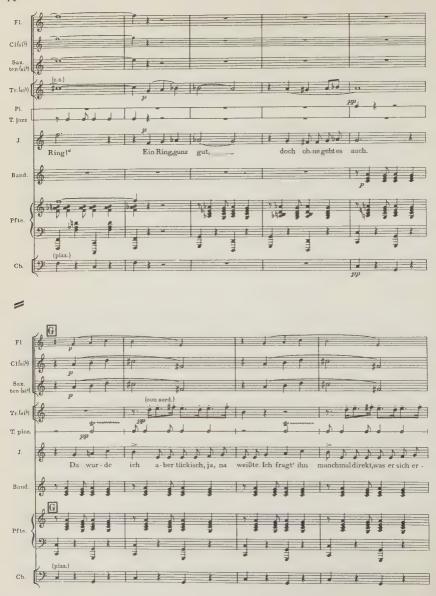
UE 14901

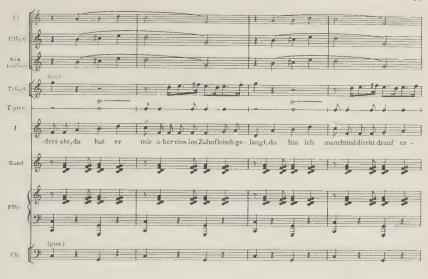


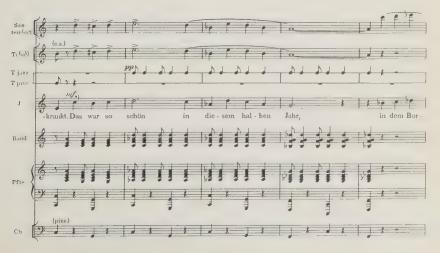






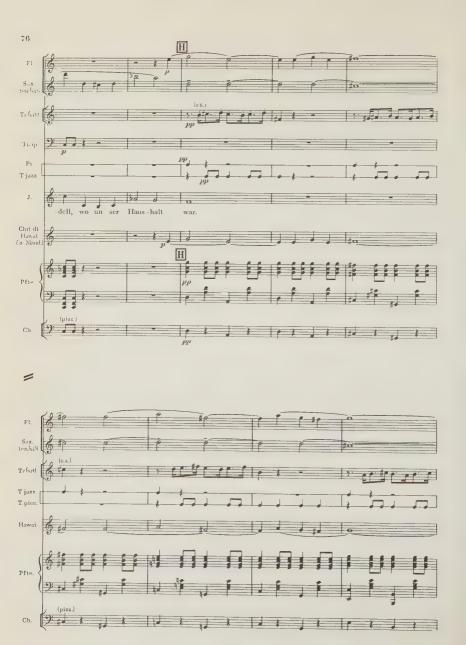






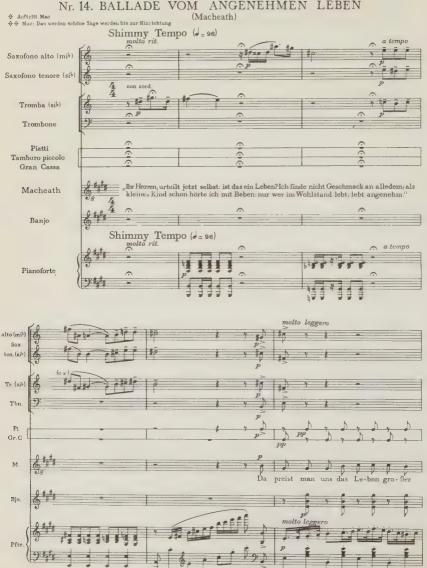
<sup>\*)</sup> laut beiden Textbüchern: Beide

1

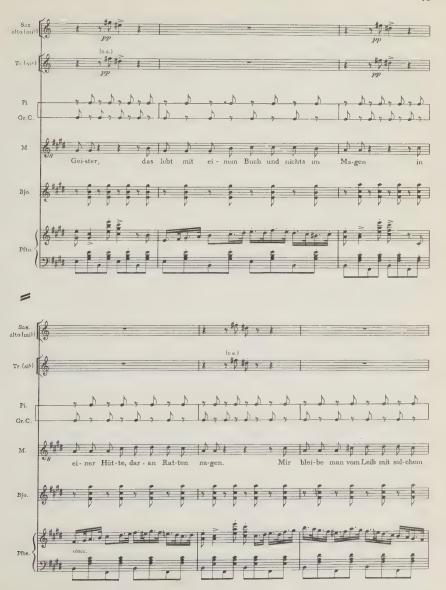




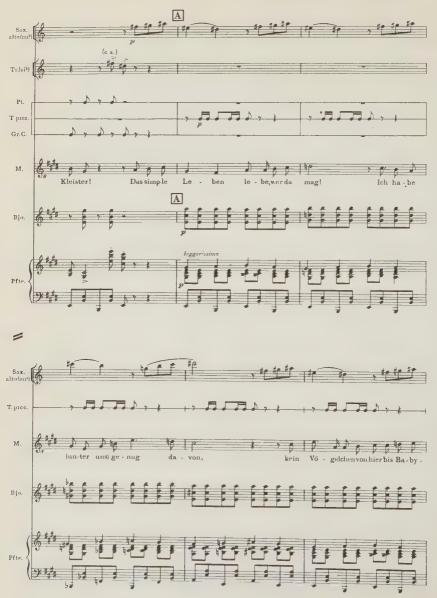




UE 14901



UE 14901

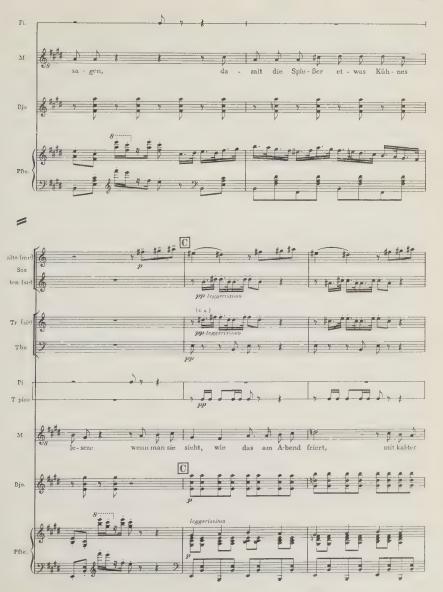




UE 14901



UE 14901

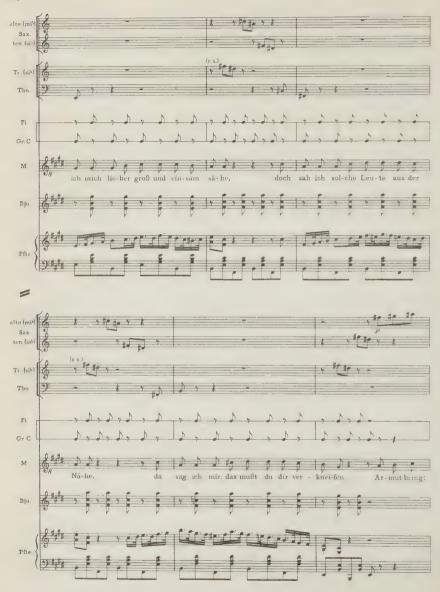


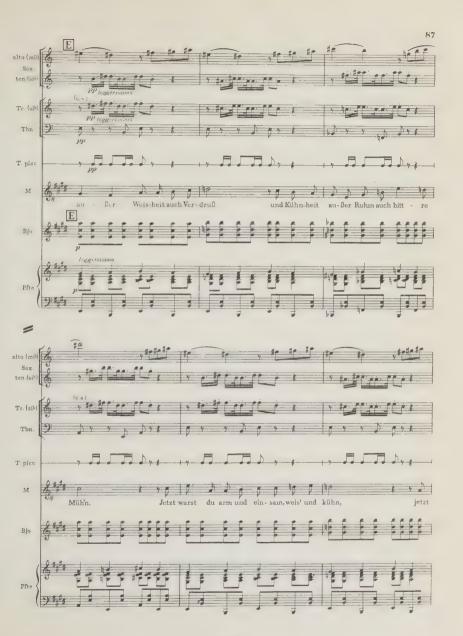
UE 14901

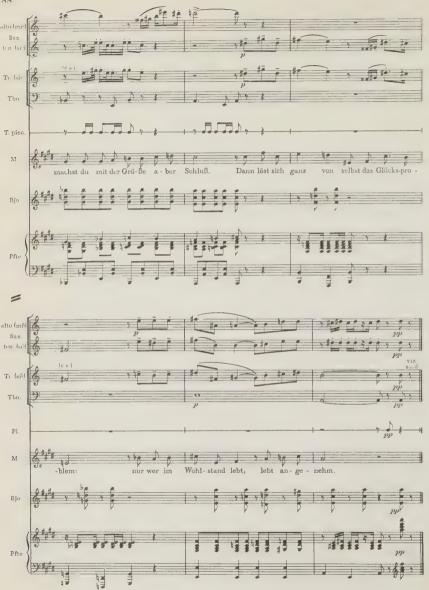


TIE 14901





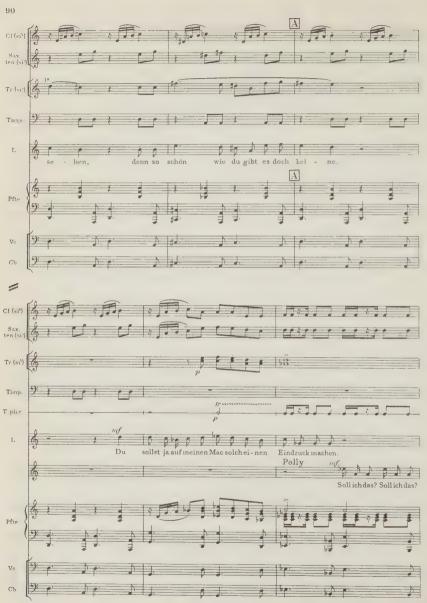


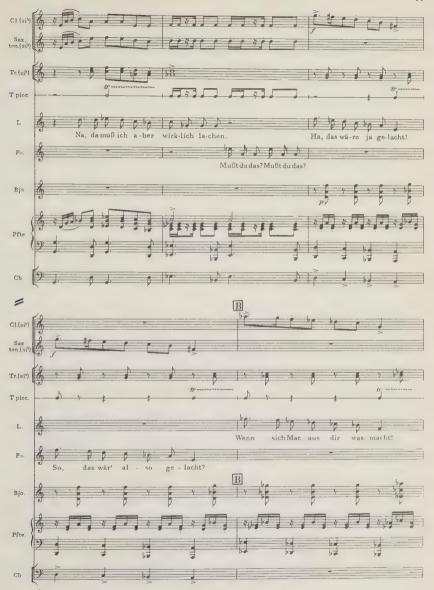


### Nr. 15. EIFERSUCHTSDUETT

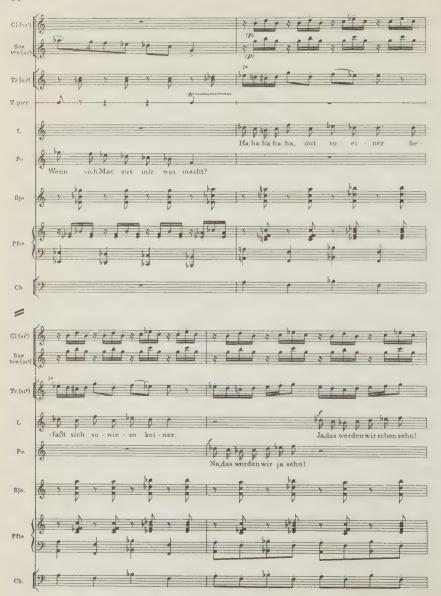
(Lucy, Polly)

\$ Lucy: ... hast du zwei Frauen, du Ungeheuer? \* Lucy: Das ist also deine Schönheit von Schol Molto agitato ( = 112) Clarinetto (si<sup>b</sup>)
(anche Sax. alto mi<sup>b</sup>) Saxofono tenore (sib) 2 Trombe (sib) Timpani Piatti Tamburo piccolo Lucy Komm her - aus, du Schönheit von So - ho, zeig doch Polly Banjo Molto agitato ( = 112) Pianoforte Violoncello Contrabasso Timp mal dei - ne schö-nen Ich möch-te nes Bei Pfte. Vc

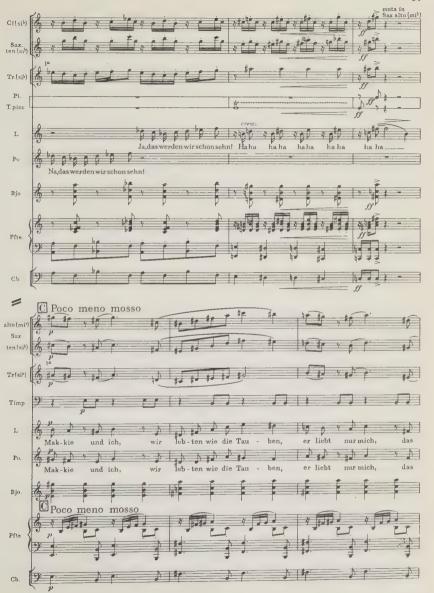


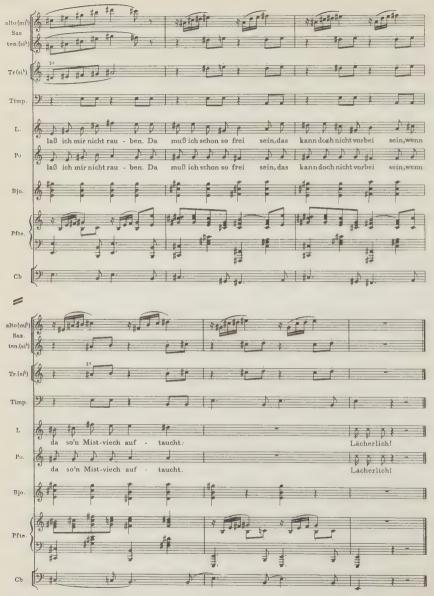


UE 14901



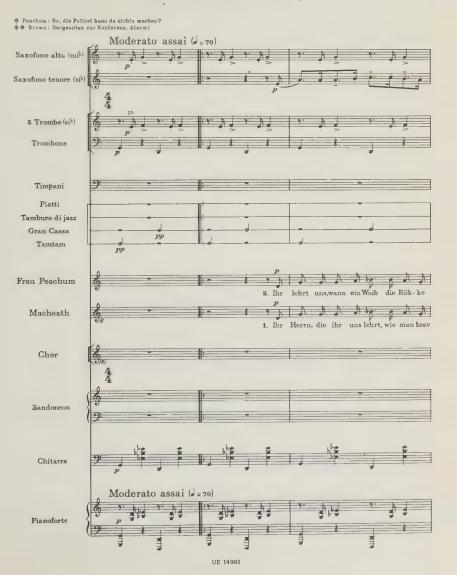
UE 14901

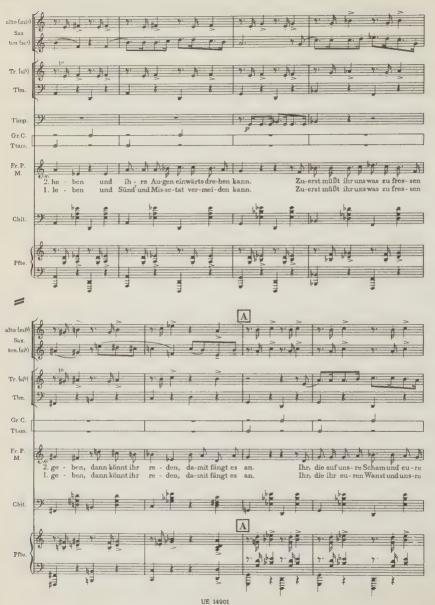


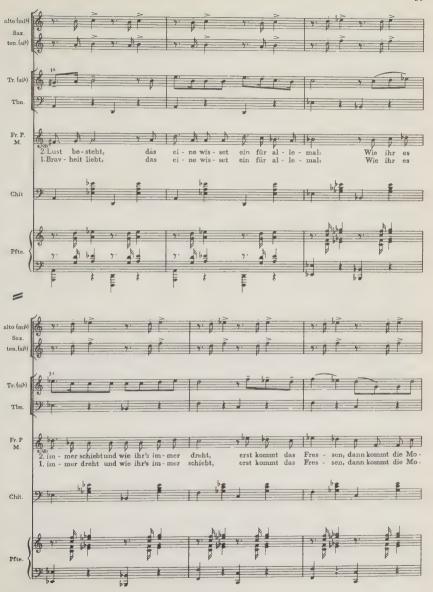


## Nr. 16. II. DREIGROSCHENFINALE

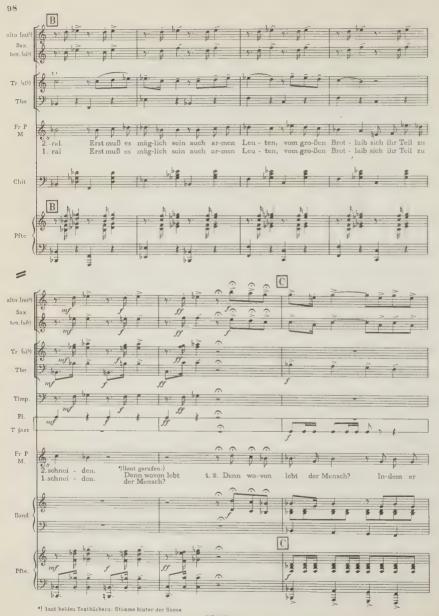
(Macheath, Frau Peachum und Chor)

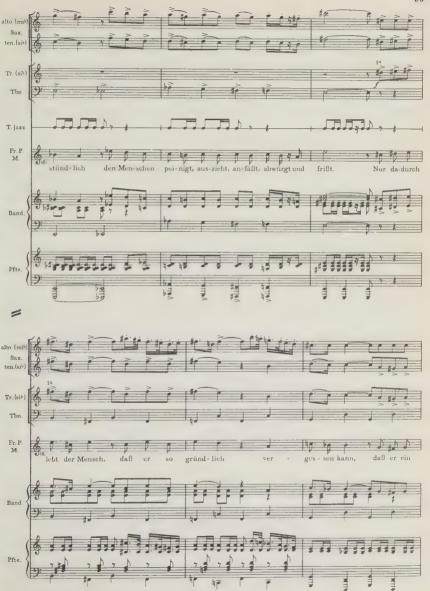






UE 14901





UE 14901





# Dritter Akt

## Nr. 17. LIED VON DER UNZULÄNGLICHKEIT MENSCHLICHEN STREBENS



\*) zuvor [\$\displaystyle \displaystyle \displaystyle Peachum: ...harmlos, harmlos. Musik setzt ein, und zwar spielt sie einige Takte [die 1. Strophe] voraus.

UE 14901

Nach 💠 💠 (siehe oben) beginnt Peachum zu singen.



\*) in Weill's Autograph der Partitur bis einschließlich g\* eine Oktav tiefer notiert und mit dem Zusatz (8 ......; a.2, wenn möglich), versehen UE 14901



### Nr. 17a. REMINISZENZ

- \$\phi\$ Brown: Das ist eine Drohung.
- ♦♦ Peachum: Neue Richtung: Die Gefängnisse von Old Bailey. Marsch.

(Peachum singt eine 4. Strophe zur Musik der 1. Strophe von Nr. 17.)

dann attacca:

#### Nr. 18. SALOMONSONG





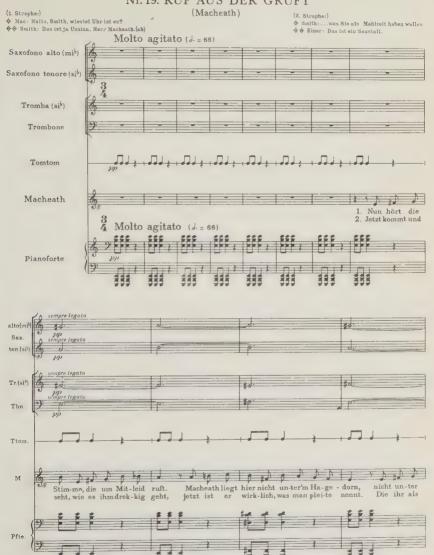




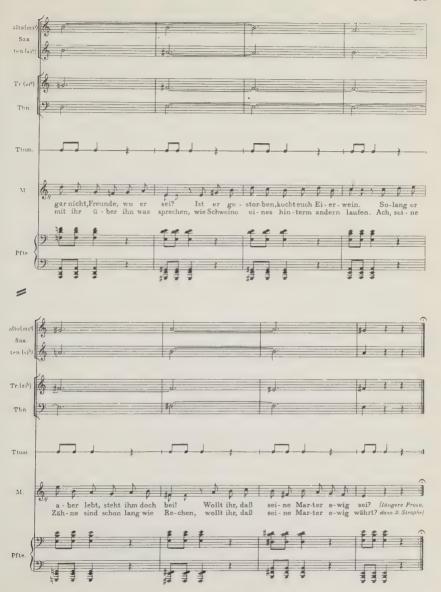




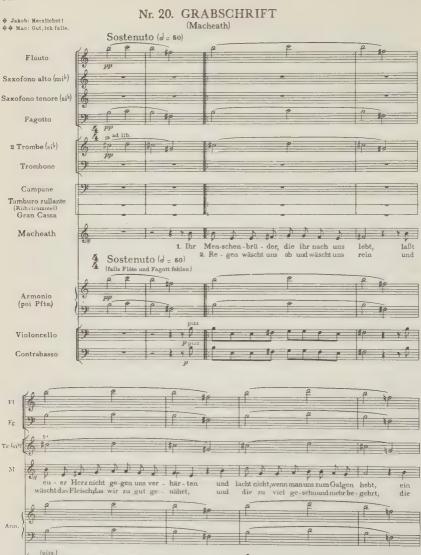
#### Nr. 19. RUF AUS DER GRUFT



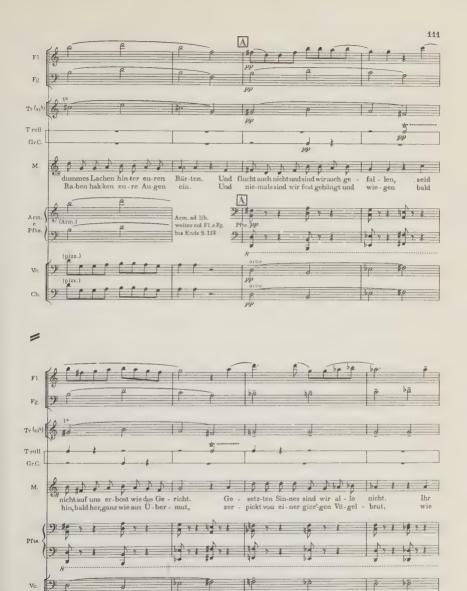


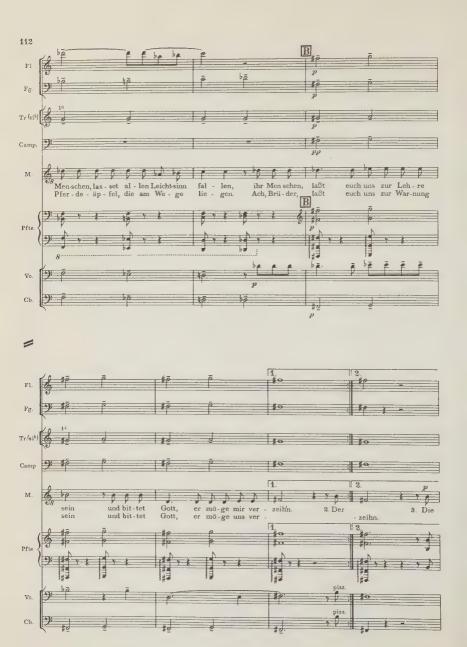


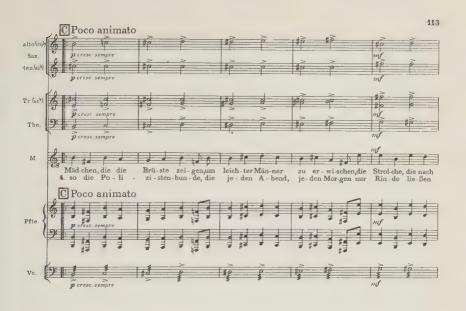
UE 14901



W #P







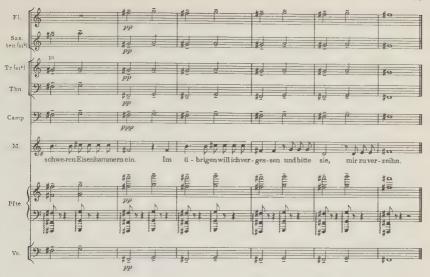


=

\_







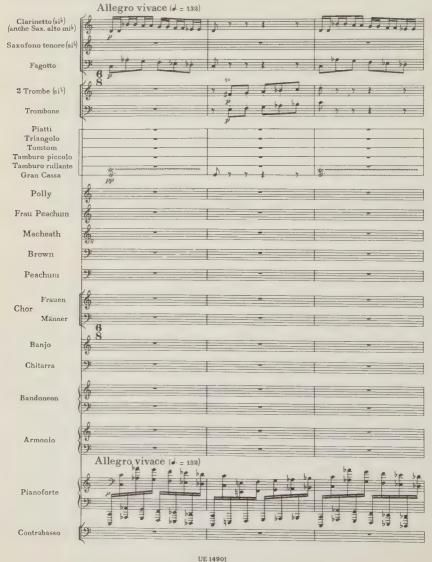
## Nr. 20a. GANG ZUM GALGEN



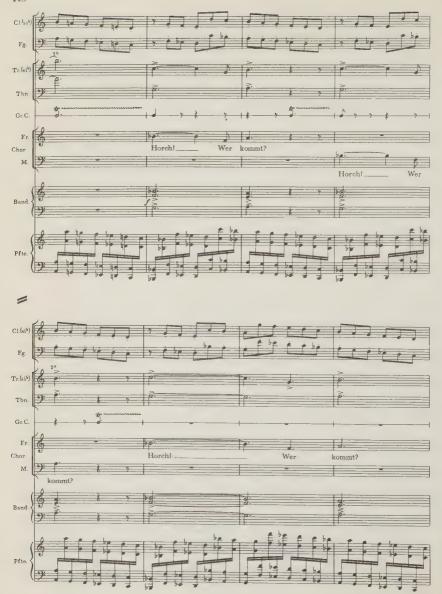
## Nr. 21. III. DREIGROSCHENFINALE

(Brown, Frau Peachum, Herr Peachum, Macheath, Polly, Chor)

💠 💠 Peachum: . . .der reitende Bote des Königs erscheinen.



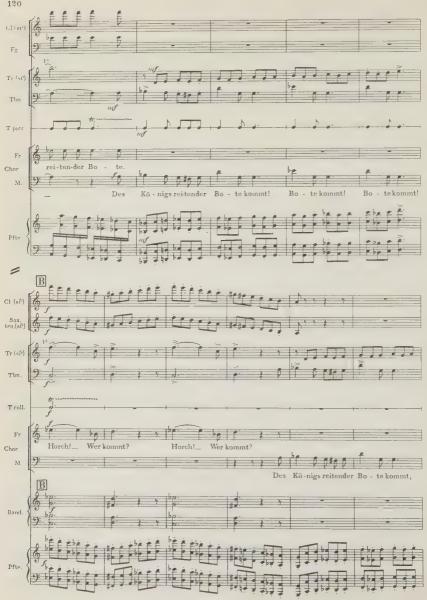




UE 14901



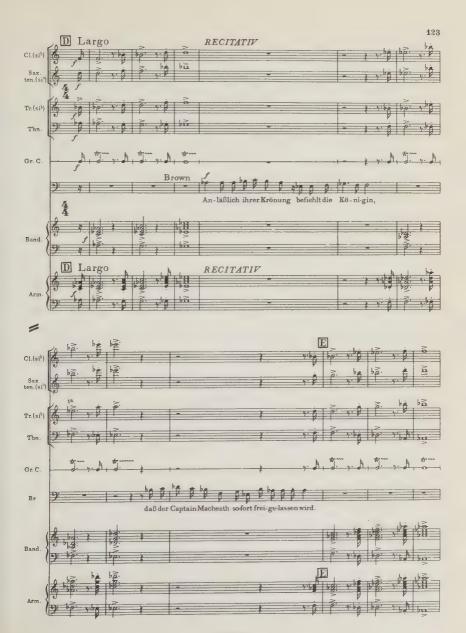
UE 14901

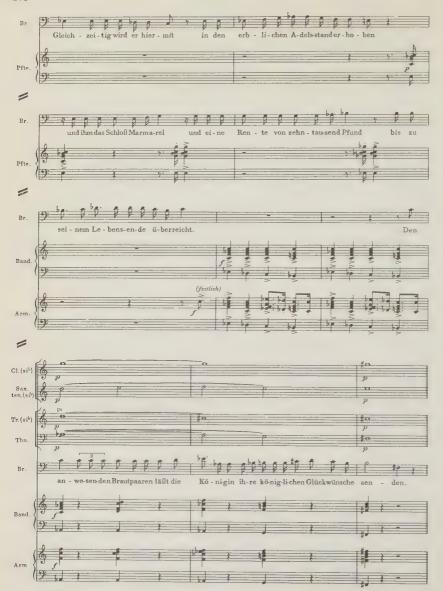


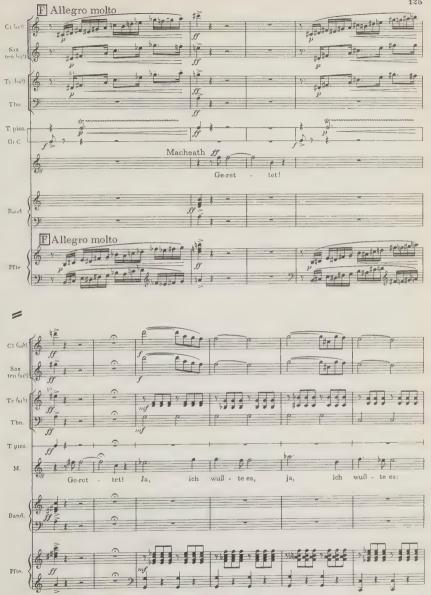
UE 14901



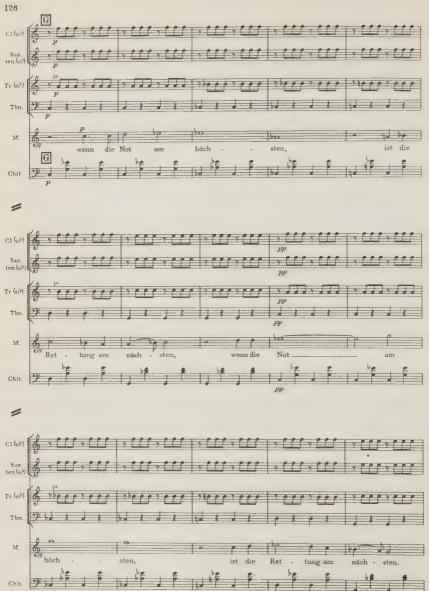
\*) entsprechend Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme UE 14901





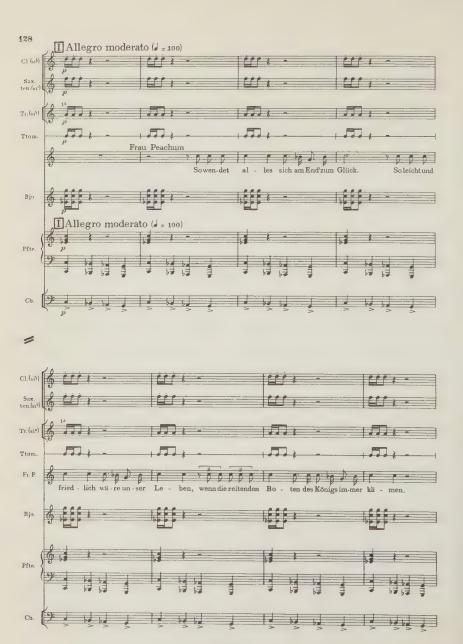


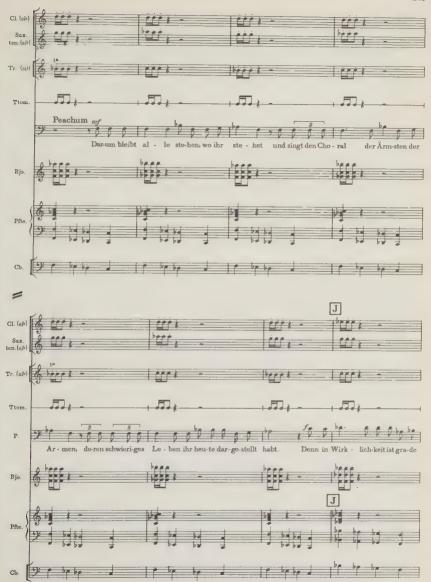




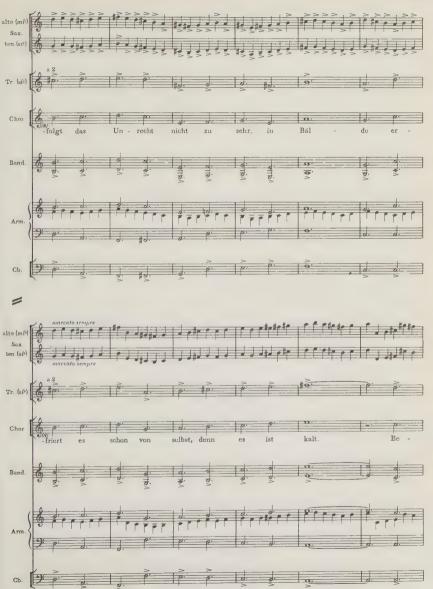


UE 14901

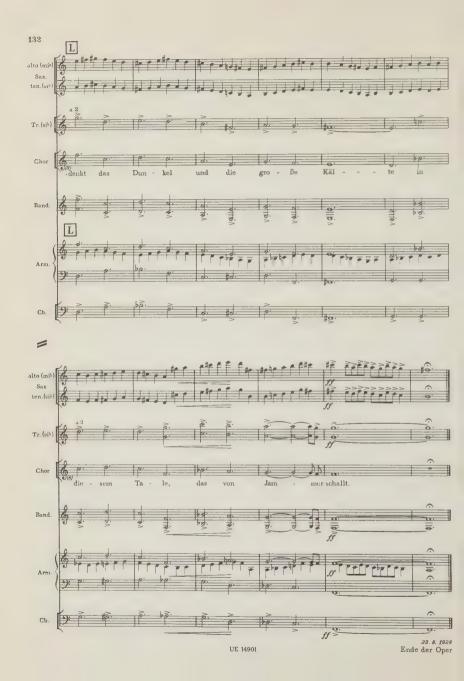




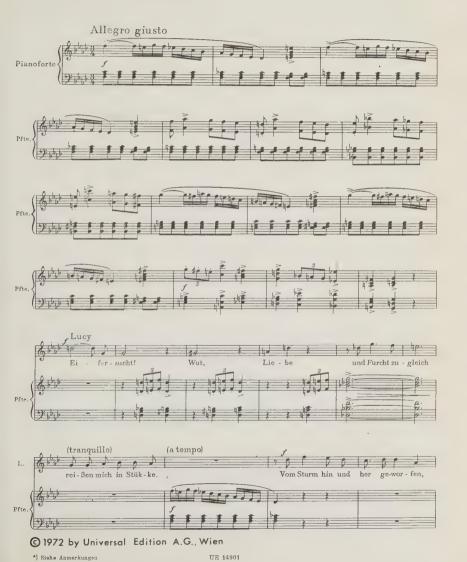




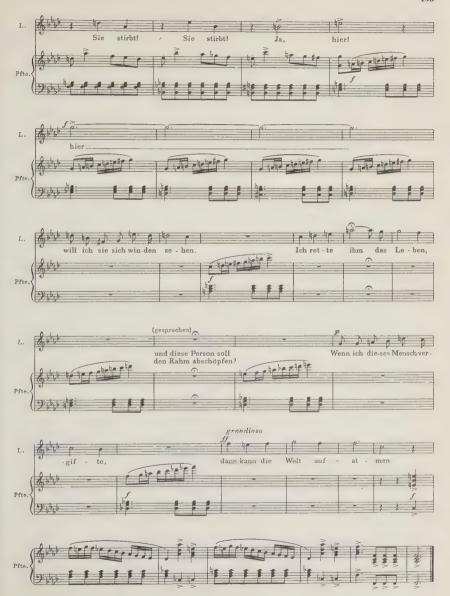
UE 14901



# Anhang ARIE DER LUCY









#### **ANMERKUNGEN**

Für den hiermit vorgelegten ersten Druck der Partitur der "Dreigroschenoper" wurden folgende Vorlagen zum Vergleich herangezogen:

Weill's Autograph der Partitur,
Klavierauszug (Universal Edition, 1928),
Klavier-Direktionsstimme, sowie die übrigen gedruckten Orchesterstimmen,
Textbuch (Universal Edition, 1928),
Textbuch (Suhrkamp, 1962).

Der Klavierauszug, nur wenig später als die Partitur unter der Aufsicht des Komponisten entstanden und für die erste Aufführung am 31. August 1928 eingerichtet, nimmt den Rang einer letztgültigen Vorlage ein; Divergenzen zu Weill's Autograph der Partitur sind weiter unten detailliert erwähnt. Der Gesangstext des Klavierauszuges ist beibehalten, abweichende Varianten des Gesangstextes in Weill's Autograph der Partitur sind ebenfalls weiter unten erwähnt worden. Die zahlreichen späteren Textvarianten der diversen literarischen Ausgaben der "Dreigroschenoper" (einschließlich des Suhrkamp-Textbuches von 1962) konnten hingegen keine Berücksichtigung finden und bleiben der Brecht-Forschung vorbehalten.

Die "Ballade von der sexuellen Hörigkeit" ist als Nr. 12 wieder in die "Dreigroschenoper" aufgenommen worden. Diese Nummer, vor der Uraufführung gestrichen, fehlte bisher auch im Klavierauszug sowie in den anderen Vorlagen, ausgenommen das Textbuch von 1962 (siehe auch weiter unten).

Über die gegenüber der Originalfassung abweichende Reihenfolge der Nummern 11 und 11a zu Beginn des zweiten Aktes unterrichtet weiter unten der detaillierte Kommentar.

Bezüglich der Besetzung des Orchesters sei in Erinnerung gerufen, daß entsprechend damaliger Praxis im Salon-Orchester und ähnlicher Ensembles die Musiker abwechselnd verschiedene Instrumente gespielt haben. Da dies heute nicht mehr üblich ist, sind in der vorliegenden Partitur diesbezügliche unaktuelle Anweisungen weggelassen worden. Ferner sei an dieser Stelle vermerkt, daß von Weill, mit Ausnahme der Ouverture, die 2. Trompete "ad libitum" geführt worden ist ( in Nr. 20 auch die 1. Trompete); wir haben die 2. Trompete in der Partitur jedoch ohne ad-libitum-Vermerk und in normalem Stich wiedergegeben. (Siehe auch Kommentar zu Nr. 1. 17 und 20).

Sporadisch fehlende Bezeichnungen für Dynamik oder Artikulation sind ergänzt worden, falls sie durch Parallelstellen oder durch eine der obenerwähnten Vorlagen belegt sind; nicht durch Vorlagen oder Parallelstellen gesicherte Ergänzungen finden weiter unten Erwähnung.

Die Stichworte sind zu praktischem Gebrauch zu Beginn jeder Nummer links oben placiert. Sie sind dem Textbuch von 1962 entnommen.

#### Nr. 1. Ouverture

Weill gibt in dieser ersten Nummer der Tromba 2<sup>a</sup> ein separates System, und zwar ohne den sonstigen Vermerk "ad libitum", wie er sich später in Weill's Autograph der Partitur findet (so in den Nummern 5, 7, 10, 15, 16, 17, 20 und 21, wobei in Nr. 20 auch Tromba 1<sup>a</sup> "ad libitum" geführt ist). Während sonst die Trompeten in B stehen, notiert sie Weill in dieser Nummer in C; sie heben sich auch hierin von den übrigen Nummern ab.

Im Klavierauszug fehlt 1 Takt vor A die Crescendo-Gabel.

#### Nr. 2. Moritat vom Mackie Messer

4. bis 1. Takt vor C: in Weill's Autograph der Partitur irrtümlich "der von allem nichts gewußt" statt "dem man nichts beweisen kann". Im 5. Takt nach B ist die halbe Note a" (Pianoforte) ergänzt worden. Im letzten Takt, Piatti, ganze Note in Weill's Autograph der Partitur, in Bleistift, mit dem Vermerk "Cym". Nicht übernommen.

### Nr. 3. Morgenchoral des Peachum

Die in der Fußnote wiedergegebene Bemerkung ist dem Klavierauszug entnommen.

## Nr. 4. Anstatt-daß-Song

- 2 Takte vor A und C: die kleinen Noten zeigen die melodische Führung der Singstimme in Weill's Autograph der Partitur.
- 1. und 2. Takt nach C: Saxofono tenore g" (Klang: f') in Weill's Autograph der Partitur und in den Stimmen; im Klavierauszug fehlt dieser Ton, desgleichen in den Paralleltakten bei A.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur: 3. und 4. Takt nach A: "das ist ihr verdammter" statt "das ist der verdammte";

- 1. Takt nach C: "Was nützt da dein" statt "Was nützt dann dein";
- 3. Takt nach C: "wo bleibt da dein" statt "wo bleibt dann ihr";
- 5. Takt nach C: "Da hast du dein" statt "Wo ist dann das".

#### Nr. 5. Hochzeits-Lied

Laut Textbuch (Suhrkamp, 1962) wird beim ersten Absingen bei B (,,... Namen nicht genau") geendet. In den sonstigen Vorlagen kein derartiger Hinweis.

Die Anweisungen "Armonio" für die gehaltenen Akkorde in der Klavier-Harmonium-Stimme sind der Klavier- Direktionsstimme und der betreffenden Einzelstimme entnommen; in Weill's Autograph der Partitur ist "Armonio" nur bei der ersten Stelle notiert. In der Klavier-Direktionsstimme findet sich (wohl irrtümlich) auch 1 Takt nach B die Anweisung "Harm. Solo".

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur: 5. Takt nach A: "und" (4tel-Note) statt "aber".

#### Nr. 6. Seeräuberienny

Die vorletzte Note der Singstimme in Takt 3 b' wie in Weill's Autograph der Partitur, nicht a' wie in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme; vgl. auch die dritte Strophe, welche an dieser Stelle in allen Vorlagen b' zeigt.

- 1. bis 3. Takt nach A: Pianoforte, linke Hand, e statt f in Klavier-Direktionsstimme. 4. und 5. Takt nach A: im Klavierauszug irrtümlich f statt fes (rechte Hand).
- 5. Takt nach B: Pianoforte in Klavier-Direktionsstimme # statt \$\beta\$, weil in Weill's Autograph der Partitur ebenfalls an dieser Stelle nachträglich und irrtümlich(#) statt \$\beta\$ eingetragen worden ist.

Die dritte Note der Singstimme im 3. Takt nach C in Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier- Direktionsstimme a' statt g'; entsprechend dem folgenden Takt, der an dieser Stelle ebenfalls g' zeigt, folgen wir dem Klavierauszug.

In Weill's Autograph der Partitur sind von Text und Musik der 1. und 2. Strophe in der Singstimme, mit dem Hinweis: "u. s. w. siehe Klavierauszug", nur die beiden ersten Takte ausgeschrieben; am Ende dieser Strophe notiert Weill nur den Text der 1. Strophe mit den dazugehörigen Noten, und zwar ab: "Und ein Schiff . . . "

## Nr. 7. Kanonensong

- 1. bis 5. Takt nach A: mf entsprechend Klavierauszug ergänzt.
- 5. Takt nach B: in Weill's Autograph der Partitur, Pianoforte, rechte Hand, irrtümlich und möglicherweise von fremder Hand, # vor d" im 4. Takt-8tel.
- 5. bis 7. Takt nach B: Brown unisono mit Macheath in Weill's Autograph der Partitur; der Refrain der 2. und 3. Strophe ist von Weill nicht ausgeschrieben: "Refrain wie vorher".
- 3. Takt nach C: Tromba in Weill's Autograph der Partitur und in der Stimme gis statt ais; f entsprechend Klavierauszug ergänzt, desgl. bei F.

Merkwürdigerweise zeigt der Klavierauszug bei F das Zwischenspiel unverändert, d.h. genau wie vorher, während Weill im Autograph der Partitur die Imitation und

Entwicklung der punktierten Figur eindeutig ausspart (so auch in der Klavier-Direktionsstimme und in der Altsaxophon- Stimme); wir folgen der Partitur.

#### Nr. 8. Liebeslied

5. Takt nach B: in Weill's Autograph der Partitur 8tel-Pause statt Augmentationspunkt in den Singstimmen. In den letzten beiden Takten (Singstimmen)

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur:

2. Takt nach B: "Kerzen" statt "Blumen".

#### Nr. 9. Barbarasong

- 2 Takte vor "Più animato": poco rit. nur im Klavierauszug notiert, und zwar nur in der 1. und 2. Strophe. Wir haben diese Vorschrift in die Partitur übernommen.
- 1 Takt vor "Più animato": im Klavierauszug, Pianoforte, rechte Hand, å statt b vor g und c (in allen drei Strophen); wir folgen der Lesart von Weill's Autograph und der Klavier-Direktionsstimme.
- 4. Takt vor "Breit": b vor g' im letzten Takt-4tel, Pianoforte, rechte Hand, entsprechend Weill's Autograph der Partitur; es fehlt sowohl im Klavierauszug als auch in der Klavier-Direktionsstimme.
- 7. Takt nach "Breit": in Pianoforte, rechte Hand, zeigt die Klavier-Direktionsstimme im letzten Takt-4tel g' statt f' (die vier Notenköpfe für f' sind in der Partitur von Weill ein wenig nach oben verlaufend notiert, so daß der letzte Notenkopf tatsächlich auf der Höhe von g' liegt).

Der Text der 2. und 3. Strophe ist in Weill's Autograph der Partitur mit Bleistift (möglicherweise von fremder Hand) der 1. Strophe unterlegt. In der 3. Strophe findet sich folgende ungeschickte Unterlegung:



und später:



#### Nr. 10. I. Dreigroschenfinale

Sporadisch in Weill's Autograph der Partitur fehlende Bezeichnungen für Dynamik in den Singstimmen sind entsprechend Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme ergänzt.

"Poco meno mosso" und "Tempo I" sind in Weill's Autograph der Partitur beide Male nachträglich mit Bleistift notiert, vermutlich von der Hand des Komponisten; in der Klavier-Direktionsstimme fehlen beide Vorschriften beide Male, im Klavierauszug heißt es beide Male "a tempo" statt "Tempo I".

- 1. und 2. Takt vor A: die drei Diminuendo-Gabeln sind in Weill's Autograph der Partitur vermutlich nachträglich gesetzt worden; in der Klavier-Direktionsstimme und den betreffenden Stimmen fehlen sie.
- 1 Takt vor B: in Weill's Autograph der Partitur lauten die letzten beiden Noten in Fagotto fis-e; sie sind leicht durchstrichen und in die Noten cis'-h korrigiert. Diese Korrektur ist wiederum durchstrichen worden, allerdings irrtümlich.
- 1 Takt vor D: in Weill's Autograph der Partitur fehlt das Zeichen '/, in der Banjostimme, daher fehlt dieser Takt in der Instrumentalstimme: in der Klavier-Direktionsstimme ist dieser Takt jedoch korrekt.
- 9. Takt nach D: in Weill's Autograph der Partitur ist nur der Text der 1. Strophe notiert.
- 1 Takt vor G: im Klavierauszug f; wir ergänzen in der Partitur jedoch p entsprechend der ersten Stelle (8. Takt nach D) und weil das f im 8. Takt nach G auf p schließen läßt. Weill's Autograph der Partitur und die Instrumentalstimmen sind an dieser Stelle unbezeichnet.
- 5. Takt nach H: ff in Gran Cassa entsprechend übriger Stimmen ergänzt.

## Nr. 11. Melodram, Nr. 11a. Polly's Lied

Beide Nummern sind, entsprechend des Textbuches von 1962 (Suhrkamp), vertauscht worden. Obwohl wir, was das Problem der zahllosen Textvarianten betrifft, die Fassung von letzter Hand, wie sie sich im Textbuch von 1962 darbietet, nicht berücksichtigen konnten, sahen wir uns insofern zu dieser Vertauschung gezwungen, als auch die ursprünglich geplante Reihenfolge der beiden Nummern bereits durch die Uraufführung und durch das Textbuch vom Jahre 1928 überholt und fragwürdig geworden war.

Im Textbuch von 1928 (Universal Edition) fehlt nämlich "Polly's Lied" (früher Nr. 11), obwohl das "Melodram" dort die Nummer 11a trägt. Entsprechend diesem

Textbuch endet das 4. Bild wie folgt:

POLLY (allein): Und er kommt doch nicht wieder. (Die Glocken fangen an zu läuten).

Jetzt zieht die Königin in dieses London ein, Wo werden wir am Tag der Krönung sein! (Zwischenaktmusik: Nr. 8 für Orchester). (Kleiner Vorhang zu).

Bezüglich der Wiederholung von Nr. 8 ist allerdings nirgends ein Hinweis gegeben.

Da nun in unserer Partitur beide Nummern einander unmittelbar benachbart sind, muß die in Wiederholungszeichen gesetzte Einleitung von "Polly's Lied" sowohl aus musikalischen als auch als dramaturgischen Gründen wegfallen. Wir schlagen vor, den von Polly gesprochenen Satz "Und er kommt doch nicht wieder", welcher laut Textbuch 1962 zwischen beiden Musiknummern zu stehen kommt, während der zwei Einleitungstakte vor Einsatz der Vokalstimme zu sprechen, die in Wiederholungszeichen gesetzte Einleitung (zweimal acht Takte) aber zu Beginn des 2. Aktes spielen zu lassen.

In Weill's Autograph der Partitur sind vor "Polly's Lied" die Worte "Maria, Fürsprecherin der Frauen" notiert; in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme zu Beginn der Einleitung "(frei gesprochen:) Er kommt nicht wieder. u. s. w." Beide Hinweise lassen einen Text vermuten, der sowohl im Textbuch von 1928 als auch in jenem von 1962 fehlt.

Das "Melodram" ist in Weill's Autograph der Partitur in E-Dur notiert; neben der Überschrift findet sich die Anweisung des Komponisten: "Bitte nach G dur transponieren".

Textvariante in Weill's Autograph der Partitur: "Was hilft all dein Jammer" statt "Was nützt all dein Jammer". Die Bezeichnung "via sord." für Tromba 1<sup>a</sup> ist ergänzt worden.

## Nr. 12. Ballade von der sexuellen Hörigkeit

Diese Nummer stand ursprünglich anstelle des "Salomonsong" und ist zwei Wochen vor der Uraufführung gestrichen und daher weder in den Klavierauszug und in die Klavier-Direktionsstimme, noch in das Textbuch von 1928 aufgenommen worden. In Weill's Autograph der Partitur ist sie enthalten, desgleichen existiert ein Klavierauszug in "Songalbum" (Universal Edition), der nunmehr auch in unserem Klavierauszug eingefügt werden wird.

Weill's Autograph der Partitur enthält, wie die vorliegende Partitur, nur zwei Strophen (vom Text und von der Singstimme der 2. Strophe hat Weill nur die drei ersten Silben notiert). Die 3. Strophe singt Frau Peachum erst im 3. Akt, und zwar

vor dem "Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" (Stichwort und Text der 3. Strophe siehe Textbuch 1962, Seite 84, 85). Weill hat die 2. Strophe, mit Bleistift und vermutlich nachträglich, in Wiederholungszeichen gesetzt und zu deren Beginn hinzugefügt: "(3° agitato)". Die 3. Strophe beginnt daher mit dem 5. Takt nach C.

Zum Chitarra-Part: so in Weill's Autograph der Partitur. Ist nur ein normales 6-saitiges Instrument vorhanden, muß die Note Es durch G ersetzt werden.

#### Nr. 13. Zuhälterballade

Die Bezeichnungen für Dynamik, vor allem die im Klavierauszug so reichlich vorhandenen Crescendo- und Diminuendo-Gabeln, dürften eine fremde Zutat, wie sie Sänger oder Korrepetitoren zuweilen einzuzeichnen pflegen, darstellen und fälschlich übernommen worden sein; das instrumentale Nachspiel beispielsweise enthält keine derartigen Zutaten im Klavierauszug. Wir folgen Weill's Autograph der Partitur, welches, wie auch die Klavier-Direktionsstimme und die übrigen Stimmen, nicht die geringste Spur dieser romantisierenden Schweller zeigt; wir tilgen sie daher ab nun auch im Klavierauszug.

In B und 1 Takt vor C: Weill notiert im Autograph der Partitur die Singstimme als ganze Note.

- 3. Takt nach B: in Weiil's Autograph der Partitur fehlt in Pianoforte, rechte Hand, b vor e', desgl. in der Klavier-Direktionsstimme; in der 2. Strophe ist es jedoch vorhanden.
- 3. Takt nach C: in Weill's Autograph der Partitur halbe Note statt ganzer Note.

Vom Text und von der Singstimme der 2. Strophe sind in Weill's Autograph der Partitur nur die ersten beiden Takte notiert.

Entsprechend der Stimme gewinnt man den Eindruck, als ob, ab F bis zum Schluß dieser Nummer, die Klarinette lediglich als Alternativinstrument anzusehen sei. Die Angaben in Weill's Autograph der Partitur aber sind keineswegs in diesem Sinne formuliert; wir folgen daher Weill's Angaben in der Partitur.

Laut Textbuch von 1928 folgt nach Ende dieses Bildes Nr. 13 "für Orchester" als Zwischenaktmusik; in allen übrigen Vorlagen kein derartiger Hinweis.

#### Nr. 14. Ballade vom angenehmen Leben

Tromba: die Beizeichnung "con sord." fehlt in den Stimmen.

3. Takt vor A: Pianoforte, linke Hand, fis anstatt e als unterste Note der

dreistimmigen Begleitakkorde in der Klavier-Direktionsstimme.

A: in Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier-Direktionsstimme heißen in Pianoforte, rechte Hand, die untersten beiden 8tel-Noten im letzten Takt-4tel h statt a; ebenso in der Klavier-Direktionsstimme bei A, C und E sowie jeweils vier Takte später, da in Weill's Autograph der Partitur nur jener Takt bei A ausgeschrieben ist. Wir ändern h in a entsprechend dem an dieser Stelle zu beobachtenden Prinzip der Führung in Oktaven.

Letzter Takt: in der Klavier-Direktionsstimme heißt in Pianoforte, linke Hand, die oberste Note des letzten Akkordes e" statt fis"; der Beckenschlag ist in der Klavier-Direktionsstimme fälschlich auf dem dritten 4tel, in der Stimme fälschlich auf dem vierten 4tel notiert.

In Weill's Autograph der Partitur fehlt der Prosa-Text zu Beginn der Nummer; von der 2. und 3. Strophe ist in der Singstimme jeweils nur der Auftakt notiert.

#### Textvariante:

2. Takt vor A: ", bleibe man vom Hals" statt "bleibe man vom Leib". Die Beizeichnung "via sord." für Tromba 1ª ist ergänzt worden.

#### Nr. 15. Eifersuchtsduett

Bezeichnungen für Dynamik in den Singstimmen sind dem Klavierauszug und der Klavier-Direktionsstimme entnommen...

In Weill's Autograph der Partitur ist Polly ab C bis zum Schluß unisono mit Lucy geführt; Polly's separater Part als "Unterstimme" scheint erst im Klavierauszug auf.

Weill notiert in der zweiten Takthälfte des 3. Aktes nach C Augmentationspunkt statt 8tel-Pause in Lucy's Part.

#### Textvariante:

4. Takt: "hübschen" statt "schönen".

#### Nr. 16. II. Dreigroschenfinale

Zum Chitarra-Part: so in Weill's Autograph der Partitur. Ist nur ein normales 6-saitiges Instrument vorhanden, schlagen wir vor, das tiefe D auszulassen, so daß die Figur, ähnlich wie in Nr. 13 ab E, lautet: \$\\ \extit{b}\\ \extit{c}\\ \extit{c}\

Der Text der 2. Strophe ist in Weill's Autograph der Partitur nicht unterlegt, desgleichen fehlt der Zwischenruf vor C; ferner zeigt die Partitur folgende

Textvariante: "peinigt, anfällt, auszieht, plündert und frißt" statt "peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt".

#### Nr. 17. Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens

Weill hat im Autograph der Partitur zu Ende der 1. Strophe Wiederholungszeichen notiert, jedoch nur den Text der 1. Strophe ausgeschrieben (und zwar oberhalb der Bandoneon-Stimme, ohne Singstimme), Text und Singstimme der 2. und 3. Strophe fehlen. Der Beginn der 2. Strophe (bei A) und der 3. (bei B) ist mit römischen Ziffern in Bleistift notiert. Das Wiederholungszeichen nach Ende der 1. Strophe, welches in den anderen Vorlagen nicht aufscheint, kann nur bedeuten, daß entweder

- wie in beiden Textbüchern gefordert, "einige Takte" vorausgespielt werden die Singstimme würde daher erst bei Wiederholung mit der 1. Strophe einsetzen, oder
- b) das Vorverlegen ist (wie übrigens auch in anderen Nummern) nicht berücksichtigt, die 2. Strophe beginnt mit der Wiederholung und die 3. bei A (die bereits oben erwähnten römischen Ziffern könnten ja auch eine fremde Zutat sein) – demnach wäre das Orchester-Tutti bei B ein Orchester-Nachspiel.

Aus rein musikalischen Gründen ist denkbar, daß Weill diese Nummer ursprünglich im Sinne von b) konzipiert hatte, sie später aber, aus dramaturgischen Gründen, in die nun in Klavierauszug und Kiavier-Direktionsstimme überlieferte Fassung änderte.

Wir schlagen vor, daß zu der zu späterem Zeitpunkt eingefügten 4. Strophe ("Der Mensch ist gar nicht gut"), welche Peachum unmittelbar vor Nr. 18 zu singen hat, die instrumentale Version der 1. Strophe (Bandoneon) gespielt werden möge. In den Orchesterstimmen fehlt der Part für Tromba 2ª

## Nr. 18. Salomonsong

Die Bezeichnungen für Dynamik in der 3. Strophe sind dem Klavierauszug und der Klavier-Direktionsstimme entnommen.

Im Klavierauszug und in der Klavier-Direktionsstimme fehlt bei den Worten der 3. Strophe "seht, da war es noch nicht Nacht, da sah die Welt die Folgen" alle drei Takte hindurch # vor h" in Armonio, rechte Hand; in Weill's Autograph der Partitur und in der Harmonium-Stimme ist es jedoch enthalten.

#### Nr. 19. Ruf aus der Gruft

Zu Beginn des Bildes "Todeszelle" spielt laut Textbuch von 1928 das Orchester leise Nr. 2 als Trauermarsch; kein derartiger Hinweis in allen übrigen Vorlagen.

Im Klavierauszug ist die Einleitung (Pianoforte, Tomtom) nicht ausgeschrieben.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

A: "sein letztes Wort nicht" statt "sein letztes Wort noch";

im letzten Takt: "währt" statt "sei".

Der Text der 2. Strophe fehlt in Weill's Autograph der Partitur.

#### Nr. 20. Grabschrift

Die Bezeichnungen für Dynamik ab C sind dem Klavierauszug entnommen. In Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier-Direktionsstimme ist nur die Bezeichnung "p subito" (3. Takt vor E) vorhanden.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

3. und 1. Takt vor B: "Hier" statt "Ihr".

Der Text der 2. und 4. Strophe fehlt in Weill's Autograph der Partitur.

Im 3. Takt nach C in Klavierauszug und Klavier-Direktionsstimme fälschlich "leichte Männer" statt "leichter Männer"; wir ändern entsprechend Partitur und Textbuch 1962.

In den Orchesterstimmen sind ab 7. Takt nach D Tromba 1a und 2a "a2" geführt.

## Nr. 21. III. Dreigroschenfinale

Die Bezeichnungen für Dynamik in den Singstimmen sind dem Klavierauszug entnommen; Weill's Autograph der Partitur enthält nur die Zeichen: f nach D, ff nach F und p vor H.

- 3. Takt vor A: in Weill's Autograph der Partitur und in den Stimmen vor 4. Note in Clarinetto und Fagotto (nicht aber in Pianoforte!)
- Im 5. bis 11. Takt notiert Weill im Autograph der Partitur den Chor auf nur 1 System im Violinschlüssel und ergänzt (im Widerspruch zum Klavierauszug) im 5. Takt "Frauen". Desgleichen sind die 2 Takte "Männer" (Takt 15, 16) nachträglich eingefügt worden.
- 3. Takt nach C: bei tr ergänzt.
- 4. bis 8. Takt nach C: in Weill's Autograph der Partitur fehlen die Männerstimmen des Chores (in letztzitiertem Takt sind sogar die Pausen bis zum Auftakt des folgenden Einsatzes notiert); im Klavierauszug und in der Klavier- Direktionsstimme ist diese Stimme jedoch vorhanden.
- 5. Takt vor D: im Klavierauszug und in der Klavier-Direktionsstimme heißt die 2.

- und 3. Note f' statt g' in den Frauenstimmen des Chores; entsprechend Weill's Autograph der Partitur korrigiert.
- 5. Takt nach E: Weill notiert im Autograph der Partitur im Pianoforte Part "Klavier (Cembalo)".
- 2. Takt vor F: in Weill's Autograph der Partitur fehlt b vor c in Armonio (in Bandoneon jedoch vorhanden); desgleichen mußte (auch in der Stimme) d" (Klang: c") in Tromba, 1. Takthälfte, in cis" (= h') geändert werden.
- 6. Takt nach F: die Fermate ist dem Klavierauszug und der Klavier-Direktionsstimme entnommen.
- 8. Takt nach F: Pianoforte, rechte Hand, d" statt c" in der Klavier-Direktionsstimme; Weill's Autograph der Partitur ist an dieser Stelle undeutlich.
- 5. Takt vor I: in Weill's Autograph der Partitur ist die Bezeichnung "molto rit." später hinzugefügt worden.
- 6. Takt vor J: Singstimme: in Weill's Autograph der Partitur 1. Note augmentiert, 2. Note als Achtel notiert.
- 1. und 2. Takt vor L: in Weill's Autograph der Partitur und in der Klavier-Direktionsstimme ist das e" des Chores wie in Tromba 1ª, 2ª überbunden; geändert entsprechend dem Klavierauszug.
- 8. und 9. Takt nach L: die Crescendo-Gabel für Armonio, Bandoneon und Contrabasso sind entsprechend der übrigen Stimmen ergänzt worden.

Textvarianten in Weill's Autograph der Partitur:

- 3. und 4. sowie 11. und 12. Takt nach G: "größten" statt "höchsten";
- 7. Takt vor J: "Drum bleibet" statt "Darum bleibt".
- 2. Takt nach K: die Bezeichnung "Alle" ist den Textbüchern und dem Klavierauszug entnommen.

Datierungsvermerk von Weill's Hand: "23. August 1928/Charlottenburg".

In Weill's Autograph finden sich folgende Divergenzen in Nummernfolge und Tempovorschrift, die besserer Übersicht halber gesondert erwähnt seien;

Nr. 1: "Maestoso" fehlt; Metronomzahl 100 statt 84

Nr. 3: "Feierlich" fehlt

Nr. 4: "Moderato" fehlt

Nr. 5: Metronomzahl fehlt



Nr. 7: Metronomzahl fehlt; vermutlich zuerst als Nr. 6 bezeichnet, dann in "7" korrigiert

Nr. 8: Metronomzahlen fehlen; zuerst als Nr. 5 (?) bezeichnet, dann mit Bleistift in "8" korrigiert

Nr. 9: Metronomzahl fehlt; als Nr. 13 (!) bezeichnet (unkorrigiert)

Nr. 10: Metronomzahl fehlt; zuerst als Nr. 10 bezeichnet, dann in "9" korrigiert

Nr. 11: ohne Tempoangabe (= frühere Nr. 11a; siehe Anmerkungen)

Nr. 11a: zuerst als Nr. 11 bezeichnet, dann mit Bleistift in "10" (!) korrigiert

Nr. 13: Metronomzahl fehlt

Nr. 14: zuerst "Foxtrot-Tempo", durchgestrichen; zuerst als Nr. 13 (!) bezeichnet, dann mit Bleistift in "14" korrigiert

Nr. 16: Metronomzahl fehlt

Nr. 17: "Allegro non troppo" statt "Moderato", Metronomzahl fehlt; als "Bettlermarsch" bezeichnet

Nr. 18: Metronomzahl fehlt

Nr. 19: Metronomzahl fehlt; als Nr. 18 bezeichnet (unkorrigiert) Nr. 20: Metronomzahl fehlt; als Nr. 19 bezeichnet (unkorrigiert)

Nr. 20a: als Nr. 19a bezeichnet (unkorrigiert)

Nr. 21: Metronomzahlen fehlen; als Nr. 20 bezeichnet (unkorrigiert)

## Anhang, Arie der Lucy

Diese Nummer ist mitsamt der Szene, in der sie enthalten war, vor der Uraufführung gestrichen worden. War für die Streichung von Nr. 12 (siehe dort) Brecht's Text der Anlaß, so erfolgte die Streichung dieser Nummer wahrscheinlich aus mehr als einem und aus andersgeartetem Grund: einerseits sollten wohl Längen vermieden werden, wofür die Streichung einer gesamten Szene spricht, andererseits stellt der Vokalpart der Arie Ansprüche, denen nur ein ausgezeichnet ausgebildeter dramatischer Sopran genügen kann. Die Streichung dieser Szene scheint zu früherem Zeitpunkt erfolgt zu sein, nicht erst knapp vor der Premiere, denn die Arie ist von Weill nicht instrumentiert, sondern nur als Klavierauszug niedergeschrieben worden.

In der Zeitschrift *Die Musik* (XXV/2, Nov. 1932) ist die Arie zum ersten Mal veröffentlicht worden. Das Autograph ist derzeit nicht auffindbar; der Worttext ist in keinem der beiden Textbücher enthalten, obgleich im Textbuch von 1962 die seinerzeit eliminierte Szene aufgenommen ist: — als zweites Bild des dritten Aktes (Nr. 8) mit dem Titel *Kampf um das Eigentum* und dem Schauplatz *Ein Mädchenzimmer in Old Bailey*. Innerhalb der Musiknummern würde der Arie der Platz zwischen Nr. 18 und 19 zukommen.

Mini M Weill, Kurt 1500 Die Dreigroschenoper. .W444 D73 Weill, Kurt Mini Die Dreigroschenoper M 1500 .W444 D73 1928

> Concordia College Library Bronxville, NY 10708

## TASCHENPARTITUREN-AUSWAHL

PHILHARMONIA - UNIVERSAL EDITION

## POCKET SCORES / PARTITIONS DE POCHE

## FRANK MARTIN

Petite Symphonie concertante (Ph. 385) / Concerto pour 7 instruments à vent (UE 12400) / Etudes pour orchestre à cordes (UE 12694) / Quatuor à cordes (Ph. 445)

## BOHUSLAV MARTINU

Fresques (UE 12484) / Fantasia concertante (UE 13041)

## DARIUS MILHAUD

L'Homme et son Désir (UE 14284) / Cinq Symphonies (UE 7192 a—e) / Symphonie VI (UE 9629) / Cinq Etudes (UE 8411) / Konzert für Schlagzeug (UE 13866) / Landwirtschaftliche Maschinen (UE 8142) / Streichquartett VI (Ph. 418) / Streichquartett VII (Ph. 516)

## ARNOLD SCHOENBERG

Pelleas und Melisande (UE 14408) / Kammersymphonie (UE 7147) / do. Bearbeitung von A. Webern (UE 12505) / Variationer für Orchester (UE 12196) / Pierrot lunaire (UE 5336) / Vier Lieder (UE 6060) / Suite (Ph. 603) / Bläserquintett (Ph. 230) / Streichsextett, "Verklärte Nacht" (UE 3662) / Streichquartett I (UE 3665) / Streichquartett II (Ph. 229) / Streichquartett III (Ph. 228)

## RICHARD STRAUSS

Bläserserenade, op. 7 (Ph. 245)

## ANTON WEBERN

Passacaglia (Ph. 428) / 6 Stücke für Orchester, 1909 (Ph. 433) / do., Neufassung 1928 (Ph. 394) / Fünf Stücke für Orchester (Ph. 449) / Symphonie (UE 12198) / Konzert (Ph. 434) / Variationen für Orchester (Ph. 434) / Variationen für Orchester (Ph. 448) / Das Augenlicht (Ph. 427) / I. Kantate (UE 12486) / 5 Sätze für Streichquartett (Ph. 358) / 6 Bagatellen für Streichquartett (Ph. 420) / Streichquartett (Ph. 390) / Streichtrio (Ph. 175) / Satz für Streichtrio (Ph. 421)

## KURT WEILL

Konzert für Violine und Blasorchester (UE 8340) / Die Dreigroschenoper (Ph. 400)

Vollständiger Katalog auf Verlangen kostenlos